Ursonate 0000000003 es la cuarta edición de esta publicación sobre arte sonoro y culturas de la auralidad. Contiene el artículo “Regímenes Aurales” de Mikel R. Nieto[p12] y “¿Qué es lo que escucha una rana? Fono-Zoo” con Diego de LLusia[p16]. En la sección de monográficos presenta una conversación de Oscar Martín con Roc Jimenez de Cisneros y Sergio Luque[p24], asi como un texto sobre Miguel A. Ruiz por Andrés Noarbe[p40]. La sección de entrevistas y conversaciones incluye una conversación con Alicia G. Hierro sobre educación independiente[p56] y una entrevista a Atomizador escrita por Antipatía Zine[p62]. A continuación está la sección de manifiestos y presentaciones en la que se publica “Manifiesto Arika”[p72], seguido por “El Acceso Universal a La Información” por Miquel Parrera Jaqués[p90] y para cerrar la sección se presenta Carta con Anne-F Jacques de Crustacés Tapes[p92]. La sección de reseñas contiene reseñas de audio[p96], de otros formatos[p105], seguido de libros y textos[p108] y encuentros / conciertos / festivales[p118]. Esta publicación incluye algunos insertos de intervenciones de Pablo Putearte[p136] y otros colaboradores.

ursonate@gmail.com — ursonatefanzine.tk

TRES REVISTAS EN UNA

IMPROVISACION + RUIDO + EXPERIMENTACION

nº0

cuore NOISE

GRATIS TOTAL!

ENLOQUECIDO: MIGUEL A. GARCÍA IMPRO DE DÍA... RAVE DE NOCHE!!!

ESTA SI!

ESPECIAL ZARATA 2012

BEND OVER, MY FRIEND... DARÍO MORATILLA: SE AGACHA... Y PIERDE LA CARTERA!!!

Él dice que está en Teruel

OTEIRO vuelve al talego!

¡EN EL MODULO 6 YA LO ECHABAN DE MENOS!

PILLADOS!... HÉCTOR REY ¡SE ZAMPA UN COCHINILLO ASADO ...Y PONZOÑA SE COME...¡DOS!

MACIZOS DEL NOISE!

Los diez cuerpos más impresionantes de la escena internacional...desnudos!!

AARG

Grabarán con la Charanga del Tío Honorio!!! NAVNLAUST MONSTER OPPTOG

PABLO ORZA... ACOSADO POR PREDATOR???

KEITH ROWE

JOAQUÍN LANA

AARG

"Las luces rojas de la mesa... hacen pupita a mi equipo?" Terry "Kakofunk" responde

CONSULTORIO cuore NOISE

EL APAREAMIENTO CÓSMICO YA ESTÁ AQUÍ...

38 .NOISE shopping PEDALES para que suenes como una celebrity

(y a precios anticrisis)

TÉCNICA: OLAF Y "LAS FRECUENCIAS MALAS"

Ursonate

0000000003

Coordinación

Oscar Martín y José Luis Espejo

Corrección

Sarah Vacher

Diseño y maquetación

Ariadna Serrahima, Diego Bustamante, todojunto.net

Traducción

Blanca Rego y Arantxa Catalán Altuna

Colaboran

Mikel R. Nieto, Roc Jiménez de Cisneros, Sergio Luque, Andrés Noarbe, Alicia G. Hierro, Antipatía Zine, Mattin, Anne-f Jacques, Miquel Parera Jaqués, Héctor Rey, Edu Comelles, Juanjo Palacios, Miguel Angel Tolosa, anhh, Abraham Rivera, Miguel A. Ruiz, Diego Lluisa, Olga Abalos, Lali Barrière, Alejandro Rojas Marcos, Chema Chacón, Ruth Barberan, Wade Matthews, Luis Tabuenca, Alfredo Costa Monteiro, Pablo Putearte, NGWBPATM, Arika, Glasgow Open School.

Audio

CDR1 Split Sergio Luque / EVOL

CDR2 Miguel A. Ruiz. Orfeón Gagarin

Online Release Diego Llusia, grabaciones Parque Santa Cruz, Coimbra.

Ilustraciones para CD y online release Agnès Pe.

2012 ha sido un año de mierda en casi todos los sentidos, pero a nosotros no nos ha ido tan mal en lo que a estas hojas se refiere. Hemos engordado, y pese a que nos habíamos propuesto aligerar los textos y acortar las intervenciones, la dirección que ha ido tomando este 003 ha sido la contraria.
Pese a esto, una de las pocas determinaciones de Ursonate a lo largo del último año ha sido la de huir de pretensiones generacionales, territoriales y discursivas. Aquí están nuestros contenidos, que, como de costumbre, son un poco buscados y un poco venidos como regalo por todos los colaboradores.
Pero, frente a números anteriores, sí que hemos aspirado a experimentar (con éxito desigual) con las distintas formas en las que se escribe una publicación de este tipo, tratando de desarrollar escrituras colectivas basadas en tecnologías abiertas. Algunas de las entrevistas y conversaciones de este número se han desenvuelto en la aplicación libre PiratePad, que permite compartir documentos de manera colaborativa. Los resultados han sido, como comentábamos, desiguales: charlas extensas, espacio para entrevistas más convencionales o el fallido espacio para la reseña colectiva de un encuentro.

Con todo, aquí va un número en el que se ha profundizado un poco más en qué es eso de la cultura aural, tanto en los campos del arte y la estética como en otros que no solemos practicar como el de la zoología, del que se ofrece un archivo de escucha on-line. Como novedad, incluimos dos monográficos a tres artistas, completados con CDR dedicados a su producción. Y por último, una proliferación en las reseñas de eventos y otros formatos de difusión y reflexión sobre lo que suena.

En este número hay que agradecer más que en ningún otro las colaboraciones desinteresadas de las personas a las que hemos tenido leyéndose y reescribiéndose una y otra vez.

Gracias también a las personas que han ayudado materialmente a que la edición física se haga posible entre las que están Sarah Vacher, Miguel Ángel Tolosa, Pablo Putearte y Audiolab. Y por supuesto a quienes han colaborado desinteresadamente con sus textos, sus sonidos, sus correcciones, su diseño, sus traducciones y todos los pequeños pasos invisibilizados pero evidentes en esta versión final.

audio-lab.org

Introducción a la segunda impresión

Cada vez que algo se tuerce y puede terminar en la muerte de alguna de las personas embarcadas en un proyecto, se suele hablar de la maldición de Tutankamón, en relación a la expedición arqueológica que entró en la tumba de aquel faraón. Aquella maldición, se supone, la extendió la diosa Meretseger o Merseger "La que ama el silencio" o "Amada por el silencio".

Las razones por las que ha decidido atacarnos esta diosa, podrían ser múltiples.

Hace más de un año, terminábamos la introducción que se presenta en estas mismas páginas. Desde entonces ha pasado de todo: proyectos de indesign perdidos, décimas correcciones, impresiones defectuosas, miopía y dislexia crónicas, discusiones con la imprenta sobre criterios estéticos.

Tras todo esto, de pararnos para empezar de nuevo, volvemos a presentar el número 003 de Ursonate.
Con todo, aquí va un número en el que se ha profundizado un poco más en qué es eso de la cultura aural, tanto en los campos del arte y la estética como en otros que no solemos practicar como el de la zoología, del se ofrece un archivo de escucha on-line. Como novedad, incluimos dos monográficos a tres artistas, completados con CDR dedicados a su producción. Y por último, una proliferación en las reseñas de eventos y otros formatos de difusión y reflexión sobre lo que suena.

Septiembre, 2013



REGÍMENES AURALES

Mikel R. Nieto

Mikel R. Nieto es artista sonoro y parte del equipo del mapa sonoro del País Vasco.

http://www.soinumapa.net

Actualmente está desarrollando trabajos teóricos y prácticos sobre la fonografía y sus implicaciones culturales y estéticas.

Aunque la auralidad tiene muchos principios, el término Estudios Aurales es una traducción literal y algo incorrecta de Aural Studies, que a su vez es una transposición de lo que significaron en el mundo académico anglosajón los Visual Studies o Estudios Visuales, los cuales tuvieron un despunte en lengua castellana con el trabajo de José Luis Brea, tanto en la revista del mismo nombre como en la colección de Akal que sigue publicando libros sobre el tema. Cuando Mikel R. Nieto plantea el título Regímenes aurales pone en evidencia la relación con esta historia y especialmente con el texto de Martin Jay *Regímenes escópicos de la modernidad*, desarrollado según el libro *Campos de fuerza* del mismo autor. El texto corresponde a la intervención en el Máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona.

"A lo largo de amplios períodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia."

Walter Benjamin
La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

http://www.mikelrnieto.net

Este texto pretende esbozar algunas cuestiones que considero básicas para la comprensión de la práctica fonográfica, como son las cuestiones relativas a la percepción de la realidad, del paisaje y de la representación sonora, y al mismo tiempo quiero introducir aspectos que afectan a esta práctica artística en los distintos procesos de creación y re-creación sonora con grabaciones sonoras. En cualquier caso, este texto no pretende ser una definición de lo que es o no es la fonografía, las grabaciones de campo o las field recordings. El objetivo de este texto es, por un lado, motivar la reflexión y, por otro, introducir la perspectiva de los regímenes aurales con un breve análisis de tres obras sonoras creadas a partir de sonidos grabados.

Partamos de lo que podemos considerar como regímenes aurales, y para esto trasladaré el concepto de los regímenes escópicos desarrollado por Martin Jay en su libro *Campos de fuerza*[1] para el análisis de la pintura. En palabras de Antonio Somaini se pueden definir los regímenes escópicos como un análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituyen un papel activo y constructivo del espectador junto con el desarrollo de una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso de mirar[2].

Además de estos factores culturales, sociales y tecnológicos cabe recordar que existe el factor fisiológico del dispositivo de percepción, que hace que nuestra percepción del mundo difiera entre cada uno de nosotros. Recordando las palabras de Nietzsche, cuando decía con regocijo que si cada uno de nosotros tiene su propia "cámara obscura" con una mirilla diferente, entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión transcendental[3]. Adaptando esta mirilla al sistema auditivo, con sus evidentes diferencias, podemos aventurarnos a decir que nuestra escucha difiere entre todos nosotros, comenzando por una cuestión relativa a nuestro dispositivo de escucha, el oído, y –aunque esto pueda parecer a priori algo extremadamente obvio– creo que es necesario hacer hincapié en este punto por varios motivos: porque todos escuchamos diferente unos de otros, porque nosotros escuchamos diferente la misma información sonora en distintos momentos (la repetición no hace sino confirmar las diferencias) y porque nuestra escucha "humana" difiere de los dispositivos de grabación, edición y difusión sonoras.

Si nos adentramos en la cuestión del paisaje, y más concretamente en el concepto de paisaje sonoro acuñado por R. Murray Schafer, podríamos cuestionarnos algunos aspectos que también son reconocibles en la fotografía. Cuestiones como el lugar donde colocamos un micrófono para grabar el paisaje sonoro afectan directamente a la supuesta realidad que grabamos, por lo que me pregunto si es adecuado interpretar las grabaciones como una realidad sonora del espacio o, al menos, como una realidad objetiva y referencial de un momento y espacios concretos, teniendo en cuenta que ese marco que otorgamos de forma arbitraria influye definitivamente en la grabación sonora del paisaje.

Por otro lado, si tomamos como referencia la definición que ofrece la Real Academia Española del término "paisaje", veremos que hay un factor importante que no debemos olvidar cuando trabajamos con sonido, y es la cuestión del tiempo, que no está reflejada por falta de paridad entre ambos sentidos, el visual y el sonoro. Esta es la definición de paisaje que encontramos en el diccionario:

> 1. Extensión de terreno que se ve desde un sitio. / 2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. / 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. En ninguna de estas tres definiciones se tiene en cuenta un aspecto del paisaje que en la fonografía es vital: el tiempo.

Encontramos un ejemplo en pintura, de finales del siglo XIX, donde está implícita la cuestión temporal del paisaje: en la serie titulada *La catedral de Ruan* (1894) de Claude Monet, donde queda patente esta cuestión temporal que queda impresa en el paisaje, a través de la luz y el color. Además, esta serie de pinturas nos recuerda que el paisaje que vemos, y que escuchamos, permanece en constante movimiento. Por esto, ¿Es posible hablar de que una fotografía o una grabación sonora poseen la capacidad de proporcionar la identidad del espacio captado, cuando éste está en constante movimiento y tanto la fotografía como las grabaciones es información fijada?

Otra cualidad del paisaje que considero importante es que éste tiene vida. Además de que sus cambios son constantes a lo largo del tiempo, el paisaje también nos mira y nos escucha, y por lo tanto formamos parte de él en mayor o menor medida, alterando lo que ocurre en el paisaje gracias a nuestra presencia. Podríamos decir que el paisaje existe porque nosotros lo observamos, de tal forma que se establece una relación bi-direccional entre la extensión de terreno y nosotros, una comunicación entre ambos seres vivos. Esto se hace patente en ambientes naturales, donde nuestra presencia varía por completo el paisaje sonoro que escuchamos. Un ejemplo es en el momento en el que los animales varían de registro sonoro al sentir nuestra presencia en el espacio. Ser consciente de estos aspectos del paisaje puede ofrecer un ligero cambio de interpretación de las obras sonoras que consideran que registran y muestran un paisaje per se.

Por último, podemos acercarnos a una cuestión que afecta a la creación artística que crea y re-crea realidades sonoras con sonidos fijados en una fase más ulterior, digamos, donde la obra en sí es el espacio común entre el artista y el espectador, esto es, la obra final expuesta. En este espacio, los formatos de escucha afectan a la hora de crear y re-crear en nuestra mente esos paisajes a través de la percepción. Los aparatos son parte de una cultura, por tanto esta cultura puede reconocerse en ellos, como dice Vilém Flusser en su obra *Una filosofía de la fotografía*[4]. Puede resultar obvio recordar que los modos de escucha que se ofrecen al espectador también definen, en parte, la obra final y son, por otro lado, constructores de los modos de escucha. Por decirlo de otra forma, es gracias a estos aparatos de difusión que nuestra percepción del mundo varía y nuestra cultura con ellos. Cabe recordar esto cuando en tiempos de supuestos grandes adelantos tecnológicos parece ser que la calidad de escucha se ha visto minimizada a los pequeños altavoces de un ordenador.

Para adentrarnos en qué consiste esta práctica artística, teniendo en cuenta los problemas expuestos anteriormente, creo necesario conocer brevemente el proceso de trabajo que llevamos a cabo habitualmente los que nos dedicamos a esta práctica. Desde un punto de vista procesual, podemos decir que existen tres procesos claros: el primero, el proceso de grabación, el segundo, el proceso de edición, y el tercero, el proceso de difusión sonora. Estos tres procesos están compuestos a su vez por diferentes modos y modelos de enfocar esta práctica, como también ocurre en pintura y en fotografía, por lo que podemos decir que es en la multiplicidad de posibilidades existentes dentro de estos tres procesos creativos que podemos encontrar factores indicativos para el análisis del complejo entramado que estructura el proceso de escuchar. Tomaremos como ejemplo tres trabajos de artistas sonoros, para perfilar lo que considero que son los regímenes aurales.

El primer régimen es el régimen cartesiano, donde la obra expresa la experiencia natural de lo que escuchamos por una cosmovisión científica. Es, en cierta forma, una transcripción de la atmósfera y éste es su fin. Podríamos decir que parece que lo más importante es el qué y no el cómo se muestran las historias implícitas en el trabajo artístico. Como ejemplo, tomaremos el trabajo *Cedar Creek* de Gordon Hempton, publicado por Peter Roberts Productions en 1990. Las grabaciones son grabaciones per se, es decir, grabaciones sin filtros, ni ecualizaciones, ni ediciones[5]. Y el mismo CD trata de transmitir de la forma más fiel posible el sonido del espacio grabado. De hecho, la primera pista es un tono de referencia para que ajustemos el volumen de nuestro equipo de reproducción[6], con lo que hasta nuestro acto de escucha ya está previsto y configurado previamente para que nuestra percepción, nuestro punto de vista, o más bien nuestro punto de escucha sea unívoco.

El segundo régimen es el empírico, que podríamos definir como el arte de describir, y donde la descripción es más importante que la explicación[7]. Es a través de la fragmentariedad, del enmarcado arbitrario y de la inmediatez que los trabajos en este régimen se expresan, afirmando que la naturaleza se reproduce directamente sin la ayuda del hombre. El ejemplo más paradigmático es *La Selva* de Francisco López, editado por V2 en 1998. Este trabajo sonoro es una ruptura con el mundo cartesiano de las grabaciones per se, porque, en primer lugar, el resultado sonoro es un "tramado acústico formado por una multitud de sonidos"[8], y en segundo lugar "deliberadamente evito sonidos producidos por el hombre en el momento de la grabación y de la edición"[9]. Existe en todo el proceso de creación de este trabajo un ejercicio consciente de selección de sonidos que serán editados y mezclados. Y pese a que esta re-creación supone un cambio en la práctica teórica del mal llamado paisaje sonoro, continúa unido al régimen cartesiano, ya que ambos revelan diferentes aspectos de un fenómeno complejo pero unificado.

El tercer régimen es el barroco, donde los trabajos se identifican por sus connotaciones extravagantes y peculiares. Son trabajos opacos, con un carácter indescifrable de la realidad. Tienen cualidades profundamente táctiles o tangentes, lo cual impide inclinarse hacia el oculocentrismo absoluto de su rival, el régimen cartesiano. El mundo barroco tiene una prolongada tradición de la estética de lo sublime en oposición a lo bello, a causa de su anhelo por una presencia que nunca podría satisfacerse. En parte, podemos decir que el Barroco procuraba representar lo irrepresentable, y como éste era un propósito condenado al fracaso producía melancolía, una característica de la sensibilidad barroca expresada claramente por Walter Benjamin. Como ejemplo sonoro de este tercer régimen podemos tomar el trabajo de Gilles Gobeil, publicado en 1994, *La mécanique des ruptures*. En la descripción del álbum[10] el propio autor nos habla de la relación entre su proceso de creación como compositor con la ilustración de portada del disco, extraída de una vidriera de la catedral de Bourges (Francia), que hace referencia a una rama de la ingeniería civil: "El material que uso está sujeto a restricciones, a una enorme presión, hasta que finalmente se separa, se fragmenta, se transforma"[11]. Es precisamente esta transformación, presión y fragmentación de la materia sonora la que genera una realidad indescifrable y barroca, completamente nueva, que responde a una nueva realidad y que podemos palpar con nuestros oídos.

Seguramente podamos encontrar más regímenes aurales, o tal vez otros, que estos tres explicados aquí. Este texto pretende ser una breve introducción a la práctica fonográfica y a algunas cuestiones que se me han ido planteando a través de la práctica: salir a grabar, escuchar, editar, escuchar, producir, escuchar... También me sirve para reflexionar, sin mayor pretensión que la de despertar una actitud crítica frente a una práctica relativamente incipiente y que le hace ser una disciplina líquida.

[1] Martin Jay, *Campos de fuerza*, Editorial Paidos, 1993

[2] Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Editorial Vita & Pensiero, 2005.

[3] Martin Jay, idem.

[4] Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, 2001.

[5] *No editing, no EQ, only cross fades from one place on the same stream to another*. Gordon Hempton, 2012.

[6] 'The first track is where the stream begins, the lowering ocean tide uncovers the voice of the stream and then we move up that same stream to the source in an ancient forest'. Idem.

[7] 'Mi aproximación al ambiente de los sonidos de la naturaleza está carente de objetivos explicativos y analíticos, intentando apartarme de una racionalización y categorización en estas entidades auditivas'. Extraído de las notas del CD de La Selva y publicado como ensayo en *www.loop.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=29.*

[8] Idem.

[9] 'La selva tiene intrusiones de sonidos producidos por el hombre, y no es mi intención tapar el hecho que existen (parte II) pero deliberadamente las evité durante la grabación (en la mayoría de los casos) o las borre al editarlas.' Idem.

[10] *www.electrocd.com/en/cat/imed 9421/notices.*

[11] 'He descubierto que mi trabajo como compositor tiene mucho en común con esta rama de la ingeniería civil –explorar y evaluar el comportamiento de la materia a punto de separarse. El compositor escudriña formas bien definidas, fuertes, y corta claramente, movimientos alternados y la interacción marcada por la tensión y la liberación.' Gilles Gobeil, *La mécanique des ruptures*.

Los artistas sonoros aquí nombrados han querido colaborar amablemente facilitándonos que se pueda escuchar un fragmento de las obras que en este artículo se citan. En el caso de Francisco López y de Gordon Hempton, los extractos forman parte de la selección de archivos sonoros recopilados en este número de la revista Ursonate y alojados en: *http://archive.org/details/sonatefanzine003ArchivosSonorosRegimenesAurales*

En el caso de Gilles Gobeil, se puede escuchar en este enlace: *www.electrocd.com/en/cat/imed_9421*

Gracias a todos ellos

¿QUÉ ESCUCHA UNA RANA?

FonoZoo con Diego Llusia

Diego Llusia es Licenciado en Ciencias Biológicas. Ha trabajado como investigador en estudios sobre la biología y conservación de las aves esteparias y el efecto de las políticas europeas en los sistemas agrarios con el equipo de Francisco Suárez y Juan José Oñate, en el Departamento de Ecología de la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, desarrolla su tesis doctoral sobre la comunicación acústica en anfibios ibéricos. Para este artículo, Ursonate se desplazó a la Fonoteca Zoológica del Museo Nacional de Historia Natural en Madrid, para conversar sobre algunos aspectos de sus tesis y otras labores de la fonoteca. Como extensión de este texto publicamos también una release de audio en formato digital de alta calidad, y que recoge las grabaciones de campo realizadas en una charca del Parque Santa Cruz en Coimbra mediante un sistema automatizado que captura 3 minutos de audio cada hora durante tres días.

http://archive.org/details/Ursonatefanzine000030nlineReleaseDiegoLlusia

Es casi un tópico el rechazo de muchos oyentes, músicos o artistas a lo poco que sabemos sobre bioacústica, muchas veces por pensar que su única aplicación en el arte pasa por la ecología acústica, cargada en el fondo de las estructuras políticas, estéticas o tecnológicas propias del pensamiento del siglo XX.

Uno de los principios más famosos y repetidos de esa ecología es el de que existe cierta “armonía” natural en la que cada animal posee su nicho acústico, que queda desplazado y destruido por la intervención del hombre. Y esto es cierto en parte, pero necesita una serie de matices que no entienden la naturaleza como un todo, ni como la entidad en que la convierte ese artículo determinado: la.

La Naturaleza como una Gramola que funciona con energía solar, como lo describe Gordon Hempton, refleja esa construcción de lo natural, no ya como una entidad, sino como un máquina autorregulada con un funcionamiento estable. Dentro de esta máquina el hombre es una avería, un error 404 o –por ponernos ya muy cibernéticos– un virus.

Sin embargo, dentro de la investigación científica bioacústica está la investigación etológica, que trata de explicar el comportamiento de los animales y que puede usarse para comprender aspectos de nuestro modo de escuchar, teniendo mucho cuidado -claro está- con análisis deterministas, puesto que la psicología comparada está en las raíces del conductismo.

En julio de 2012 nos acercamos a FonoZoo para conocer a Diego Llusia, que estaba trabajando en su tesis Ecología de la comunicación acústica de anuros ibéricos. Respuestas a variaciones de clima, hábitat y contexto sonoro. Recorrimos juntos algunas salas cerradas del Museo Nacional de Ciencias Naturales en Madrid, con su fascinante y gastada colección de taxidermia, hasta llegar a una habitación llena de grabadoras, equipos de reproducción y muchos discos. Entre la colección de material internacional, en un armario de cristal está *The Language and Music of the Wolves*, narrada por Robert Redford y que nos ayuda a fantasear con las fiestas descocadas de Kevin Costner en las que sonaba este disco una y otra vez .

http://musicformaniacs.blogspot.com.es/2010/08/wolf-vs-whale-spock-vs-sundance-kid.html

Además de esto, vemos algún disco de pizarra y una enorme colección de discos sobre pájaros. Esta colección, creada por Rafael Márquez (investigador del CSIC responsable de la fonoteca), se fundó diez años atrás, y se complementa con la colección de registros propios, constituida de grabaciones sin publicar depositadas por diversos investigadores.

La Fonoteca Zoológica, con más de cuarenta mil grabaciones pertenecientes a unas once mil especies, está especializada en llamadas de anuros, es decir, sapos y ranas, y podría ser una de las más grandes del mundo dedicada a este dominio. Esto contrasta con la predominancia internacional de estudios y publicaciones sobre aves, algo que ya se acusaba en la fonografía artística en *The Book of Music and Nature* en 2001, y que seguramente ya se había acusado antes también. En la introducción de este libro David Rothenberg hablaba de la musicalidad animal y del empeño en aquel volumen de romper el tópico que llenaba la fonografía con “demasiados pájaros”, algo que -aventuramos aquí- podría haber sido influido en la música moderna por la figura de Olivier Messiaen. O ya por escarbar, podríamos hablar de una tradición milenaria que ha buscado captar y reproducir la música de los pájaros, que sepamos, al menos desde que el emperador romano (bizantino) Teófilo construyera junto a su trono un plátano con pájaros autómatas de oro allá por el siglo IX. Quizás mucho antes.

Diego Llusia nos comenta que las razones por las que en bioacústica abundan más los registros de pájaros son menos rebuscados. Las aves son en su mayoría animales diurnos a los que es posible acercarse con cierta facilidad, y que han despertado tradicionalmente un gran interés entre el público profesional y aficionado, como demuestra el notable éxito de la ornitología.

La metodología de investigación en la Fonoteca Zoológica es muy variada y depende de los distintos trabajos que se realizan. Por una parte, algunos estudios se centran en examinar y decodificar la información del canto de las especies una vez que los animales han sido grabados, identificados y clasificados. Los sonidos de los anuros suelen registrarse en la época de apareamiento, ya que son utilizados para atraer a la pareja durante la reproducción. Estas llamadas de apareamiento pueden variar según el tamaño del espécimen y la temperatura a la que se encuentra su cuerpo, siendo estas variables (temperatura y tamaño) esenciales para la reproducción. Esto implica que las ranas y sapos tienen un oído relativamente complejo, que sin embargo no llega a la especialización de los pájaros que poseen un repertorio más amplio, o de algunos mamíferos marinos que llegan incluso a utilizar lo que nosotros llamamos nombres y música.

Una parte del trabajo de campo de Diego Llusia se basa en grabaciones periódicas durante largas fracciones de tiempo y en un lugar determinado. Esto permite analizar cómo afectan las condiciones ambientales a los animales a partir del estudio de las variables que desencadenan la actividad acústica y la reproducción. Y por otra parte, a nosotros nos permite conocer cómo pueden responder estas especies ante un cambio climático o de ambiente sonoro impulsados actualmente por el ser humano.

Cuando preguntamos a Diego por esa armonía ecológica, nos lo matiza. Más que una maquinaria cerrada, esta escala de nichos acústicos, en el amplísimo rango de frecuencias de la biodiversidad, se mueve de manera líquida y constante. Estos nichos están en continuo movimiento, cada especie busca su nicho constantemente, y en la naturaleza no existe -por así decirlo- ni la armonía ni el diseño inamovible, si bien este movimiento puede resultar lento para nosotros porque se basa en el ritmo que marcan los procesos evolutivos.

De hecho, en la conversación surge una idea para comprender mejor la devastación del ambiente acústico natural que comete el ser humano: la escala de tiempo, la velocidad y lo que ello introduce en los ciclos naturales.

Los sonidos producidos por las máquinas construidas por el hombre alteran el tiempo de adaptación y cambio de sus nichos acústicos. Para aquellos animales capaces de ajustar su canto, por ejemplo, entonando, es decir, cambiando el tono de sus sonidos de modo rápido o instantáneo, estas alteraciones son asumibles. Sin embargo, para animales que necesitan modificar sus frecuencias de canto en cambios evolutivos a través de muchas generaciones, estas apropiaciones bruscas de los nichos acústicos por parte de las máquinas pueden resultar letales.

Podemos pensar en estos fenómenos en relación al calentamiento global, por ser aún más ilustrativos. Aquellos animales que dependen del ambiente para regular la temperatura de su cuerpo y que, además, tienen un rango estrecho de tolerancia de temperatura son los más vulnerables ante el actual cambio climático.

El progreso humano, y sus ruidos mecánicos, se nos presenta como una progresión geométrica de la evolución y adaptación acústica.

Sin embargo, como exponía de algún modo Aloardi (UR001) a partir de su trabajo *La Selva*, estas alteraciones del paisaje sonoro son mucho más complejas si tenemos en cuenta que el rango de frecuencia en que se comunican muchos animales es alterado por máquinas que emiten frecuencias no consideradas contaminantes, por estar por encima y por debajo de nuestro rango de frecuencias audibles (20-20.000 Hz).

Este dato nos lleva a otro punto de la conversación con el que hemos fantaseado escribiendo este texto. El rango de frecuencias de la biodiversidad, así, pensada como gramola alimentada con energía solar, es todavía difícil de calcular. Puede alcanzar en algunos murciélagos y mamíferos marinos los 150.000 Hz, pero al buscar bajas frecuencias, donde el oído se convierte en un órgano de comunicación sísmica, todavía hay mucho que investigar. En especial los anuros, los protagonistas de toda esta historia, tienen tres órganos en el oído interno y dos de ellos parecen estar asociados con la percepción de señales sísmicas de frecuencias muy bajas.

Este modo de comunicación lo comparten con otros animales que permanecen enterrados en el suelo o que perciben vibraciones a través de la superficie. Uno de ellos es el topo dorado de los desiertos de Namibia, que busca la vegetación en el desierto a partir de las señales sísmicas que produce esta vegetación al moverse. El órgano de este mamífero, destinado casi por completo a esta comunicación sísmica, es, en proporción, uno de los más grandes del mundo. Esto lo ha demostrado el investigador Peter Narins junto con sus colaboradores.


```
http://scicom.ucsc.edu/publications/
QandA/2011/narins.html
```

Aunque, de los ejemplos a los que nos lleva la conversación, sin duda el más revelador es el del estudio de Renaud Boistel, publicado en la revista PLoS One,

```
http://www.plosone.org/article/
info:doi/10.1371/journal.pone.0022080
```

en el que el autor analiza la comunicación sísmica en animales sin tímpano, y que se titula *Whispering to the Deaf: Communication by a Frog without External Vocal Sac or Tympanum in Noisy Environments*. El anuro en cuestión, el Atelopus franciscus, que se comunica en frecuencias de entre 2.9-3.3 kHz, no sólo carece de tímpano, sino también de los huesecillos del oído medio, y esto se debe a que todos los huesos de su cuerpo funcionan a la manera de éstos. Es decir, si nuestro tímpano es la superficie de piel que capta la vibración de aire que los huesecillos convierten en información para la cóclea, el Atelopus franciscus usa toda la superficie de su cuerpo y todos los huesos para mandar información a su cóclea. Es todo un cuerpo oyente, algo que el artículo llama con el nombre de vías de propagación del sonido "extra-timpánicas".



[Hay que tener en cuenta que buena parte de nuestra cultura aural está basada en la escucha timpánica. Desde nuestras tecnologías de captación y reproducción de sonido a los implantes cocleares para personas sordas, que funcionan como un micrófono para el nervio auditivo, la tecnología se desarrolla en transductores que transforman la vibración del aire en electricidad o información neuronal. Esto es un dato fundamental en nuestra composición de la escucha, que casi siempre está ligada a ese movimiento del aire. Incluso cuando pensamos en otros dispositivos como los instrumentos musicales, esta estructura tecnológica se repite en ocasiones. Desde el obvio ejemplo del tambor, cuyo nombre latino da nombre al tímpano, hasta las cuerdas que dan nombre a las partes de la aparto fonador, buena parte de la construcción simbólica de nuestro cuerpo y nuestro entorno parte de ciertas tecnologías. Así, aunque sea sólo para idear fantasías, el Atelopus franciscus, y su cuerpo oyente, se presenta como revelador].

(a) Vista del pseudo-tímpano (hay que tener en cuenta que los cortes son ventanas para obtener el mejor contraste de tejidos blandos), que consiste en la extra-columela, y la cavidad del oído medio, en un segmento virtual medial de la oreja izquierda. Se obtuvieron con holotomografía (7,46 micras).

(b) Una rebanada coronal virtual en el nivel del pseudo-tímpano, que muestra la conexión del oído medio con la cavidad bucal. Obtenido con holotomografía (7,46 micras).

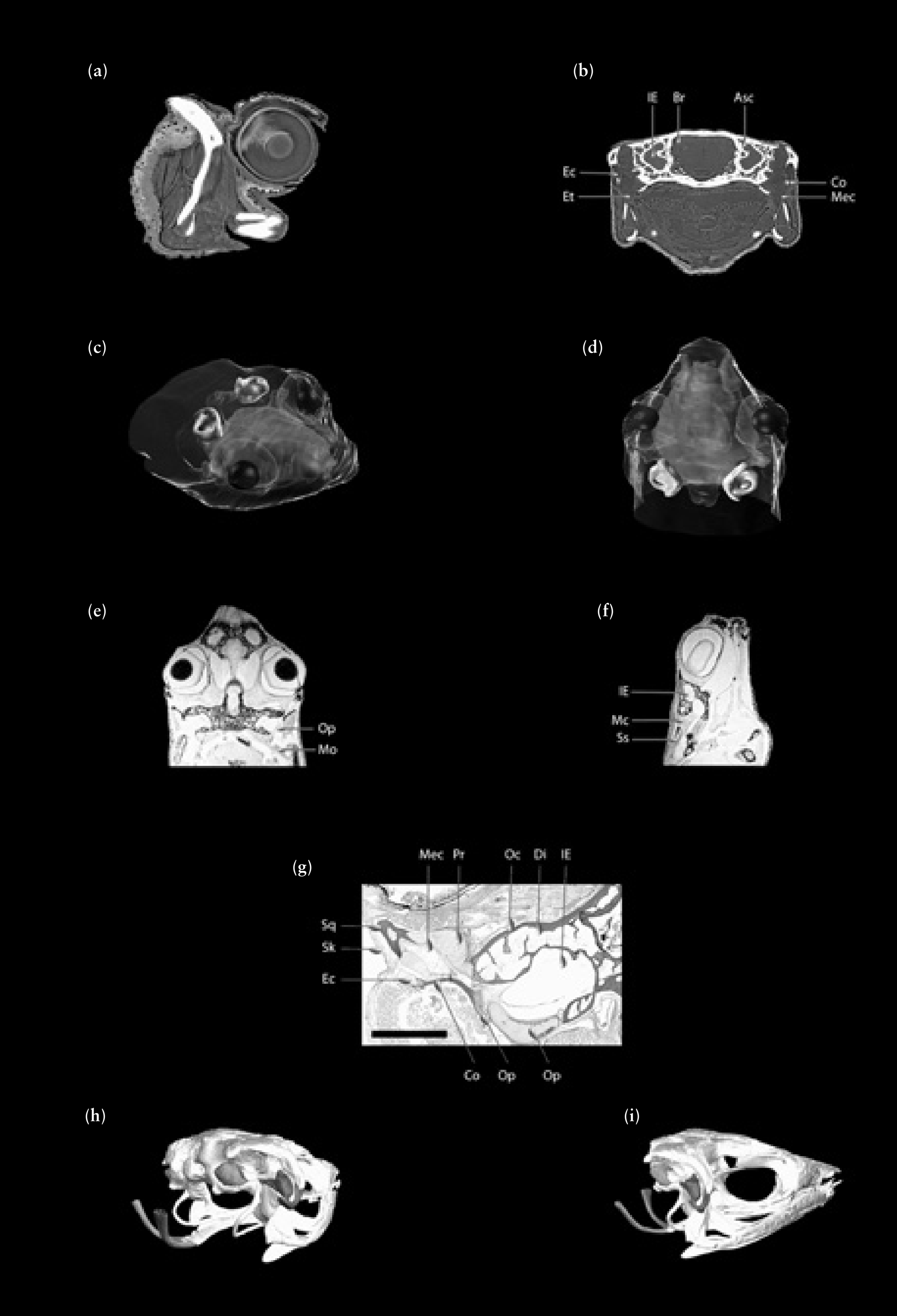
(c) y (d) Visualización en 3D del oído interno (verde) y la cavidad del oído medio conectado a la cavidad bucal (azul) con la piel mostrada transparente.

(e) y (f) Vistas de la conexión entre el músculo opercular, la suprascapula, y el opérculo. Los cortes virtuales se obtienen por resonancia magnética en el plano sagital y frontal.

(g) Sección histológica de la oreja izquierda en el plano frontal, que ilustra la conexión fibrosa entre el huesecillo del oído medio y la cápsula ótica.

(h) y (i) Volumen de representación de la anatomía del oído medio en el interior del cráneo, obtenido con holotomografía (10 micras).

(h) Vista lateral. (i) Vista postero-lateral. Las barras de escala representan 1 mm. Abreviaturas: ASC (Canal Semicircular Anterior), H (Brain), Co (Columela), Di (Diploe), Ec (Extracolumella), ET (Trompas de Eustaquio), IE (Oído Interno), IP (Plectri Internacional), MEC (Cavidad del Oído Medio), MO (Músculo Opercular), OC (Cápsula Otica), Op (Opérculo), Pr (Prootic), Sk (Piel), SSR (Escamoso Cuadrado y Suprascapula).




MONOGRAFICOS

Roc Jiménez de Cisneros es miembro del proyecto EVOL y cofundador del sello ALKU. Sus trabajos se han publicado en sellos como Entr'acte, Mego, Presto!?. Trabaja en distintos aspectos de la música por ordenador, la música generativa y el ruido, y escribe sobre caos y cosmología de vez en cuando. — http://vivapunani.org — https://dl.dropbox.com/u/4354079/continuum-expanded.pdf — http://www.cccb.org/lab/es/ciencia_oberta/de-salts-especulatius-hipotesis-i-limits

Sergio Luque ha estudiado composición musical y sonología en distintos lugares de Europa, entre los que pueden destacarse La Haya y Birmingham. Sus tesis de máster y de doctorado trataron sobre síntesis estocástica. Puede leerse su tesis de máster, en una versión centrada en Iannis Xenakis, en el Leonardo Music Journal. — http://www.sergioluque.com/stochastics.html —

ROC JIMÉNEZ DE CISNEROS Y SERGIO LUQUE

Uno de los propósitos de este número de Ursonate era experimentar, en la medida de lo posible, con los modos de escritura. Por eso, basándonos en la herramienta de software libre PiratePad, lanzamos una invitación para una entrevista a seis manos, con algunas cuestiones relacionadas con la computer music, la estocástica, la programación en SuperCollider y las relaciones estéticas y teóricas de todo ello. La conversación tuvo lugar en verano de 2012 y en ella participaron Sergio Luque, Roc Jiménez de Cisneros y Oscar Martín. El siguiente texto refleja en parte esa conversación. — Como extensión a esta entrevista tenemos el placer de dedicar uno de los dos CDRs en formato Split al material sonoro de Sergio Luque y EVOL, cuya lista de temas está al final de este artículo.

Ursonate: **Cuando nos acercamos a trabajos como los vuestros, que a menudo se basan en sistemas generativos (estocástica, modelos físicos, fractales, etc.) tanto para la generación del sonido como para la estructura compositiva, surge la cuestión de la "cesión de autonomía", es decir, una parte de las decisiones de la generación/composición se delega en esos algoritmos. ¿Qué motivaciones o filosofía hay detrás de ese posicionamiento en vuestro caso? ¿En qué grado se da?**

Sergio Luque: **Al buscar estrategias para la implementación de las ideas composicionales que quiero llevar a cabo en una obra musical, frecuentemente formalizo estos problemas en programas informáticos, con la intención de ganar un mejor entendimiento de ellos. Durante este proceso, siempre procuro seguir mi intuición, ya que estoy de acuerdo con la siguiente afirmación de Iannis Xenakis: "Beneath the level of consciousness there lies all this fantas-**

tic amount of intuition that ultimately leads to a rational expression, but without this intuition it is impossible to create anything”. [“Por debajo del nivel de conciencia se encuentra toda esta fantástica intuición que en última instancia conduce a una expresión racional, pero sin esta intuición no es posible crear nada”].

La composición algorítmica asistida por ordenador me ha sido muy útil al buscar opciones, al moldear o afinar técnicas, y para descubrir el espacio musical que una técnica puede abarcar. Como resultado del casi instantáneo bucle de retroalimentación que puede ser creado hoy en día entre el compositor, el programa informático y la salida de audio, he podido probar —literalmente— cientos de alternativas para cada uno de los diferentes elementos musicales de mis piezas (por ejemplo: patrones rítmicos, secuencias de acordes, timbres), antes de seleccionar las opciones que considero más directas o ventajosas para el tipo de sensación musical que quiero evocar; o antes de escribir una alternativa por mi cuenta, influenciado por los resultados obtenidos con los programas.

Mi investigación sobre composición algorítmica y estocástica inició con un deseo de explorar un nuevo campo de posibilidades musicales, no sólo para encontrar las relaciones entre ritmos, alturas y timbres que necesitaba para mis piezas, sino también para descubrir soluciones musicales extrañas y bellas que no hubiera escuchado antes.

Roc Jiménez de Cisneros: Mi primer contacto con un instrumento electrónico fue en 1994, con una *Korg KPR-77*, que es una caja de ritmos bastante rudimentaria. Durante más de un año ese fue mi único instrumento, lo cual se podría ver como una limitación, pero en realidad me sirvió de mucho. De entrada dio lugar a mi obsesión por piezas hechas con un solo sonido. Pero más importante que eso, me obligó a darle vueltas tanto a los sonidos y las estructuras que se podían crear con la máquina, como a todo lo que el sistema no permitía. Al cabo de un tiempo me di cuenta de que para explorar las estructuras no lineales y aperiódicas que me interesaban, una forma más efectiva era utilizar sistemas generativos en un ordenador. Y aunque mi acercamiento a la composición algorítmica ha cambiado mucho desde entonces (cada vez menos cesión de autonomía), sigo básicamente interesado en cómo algoritmos relativamente simples pueden dar lugar a estructuras complejas e interesantes que no podría escribir a mano.

Respecto a posicionamientos filosóficos, tengo que insistir en que mi principal interés es estético por encima de todo: siempre me ha parecido sospechosa la justificación técnica o metodológica de la música o del arte en general. Aunque me fascina el proceso compositivo, me importa muy poco usar una u otra técnica: lo realmente crucial es cómo suena. Hace poco me preguntaron si hacía música conceptual, y la respuesta es radicalmente no. Es más, algunas conexiones conceptuales entre mi trabajo y las ideas metafísicas que acaban articulándolo llegan a posteriori, una vez escrita una pieza, o como consecuencia de trabajar en ella durante mucho tiempo.

S: Yo quisiera comentar que estoy completamente de acuerdo con el último párrafo de Roc. Mi principal interés es también estético, y la forma en que voy escribiendo mis piezas no es conceptual, sino que surge de la experiencia directa de escuchar y trabajar con el sonido. Me gusta sentir que mis obras van creciendo orgánicamente mientras las voy escribiendo.

UR: Roc, ¿Puedes explicar lo de esas ideas metafísicas?

R: Me refería a las áreas de la filosofía que han marcado mi forma de entender el sonido y de hacer música. Principalmente la mereología, una rama de la metafísica que se encarga de las relaciones entre partes y todos. Las cuestiones tradicionales de esta disciplina, como la existencia, la composición, la persistencia y la estructura de los objetos materiales, son muy interesantes cuando las aplicas a la música. Al fin y al cabo, los sonidos que escuchamos también se pueden ver como sumas de ondas más elementales.

Principios mereológicos como el de “composición ilimitada”, según el cual cualquier colección de cosas compone “algo”, son difíciles de asimilar en el mundo macrofísico, donde (si aceptamos la teoría) una piscina, un Ferrari y un loro componen un nuevo objeto, suma de los tres. Eso, que suena absurdo para la mayoría de nosotros, tal vez no lo es tanto aplicado a la síntesis de sonido, donde varias ondas y procesos organizados de una forma determinada pueden dar lugar a una suma que sí reconocemos como una nueva entidad. Estos objetos sintéticos (la *TB-303*, un *hoover* o un *supersaw*, para mencionar tres casos a los que me siento cercano) no son cosas físicas. A pesar de la naturaleza física de las ondas emitidas por el sintetizador, es su uso, su contexto, lo que les confiere el carácter de objeto. A menudo nos olvidamos de que los sonidos son algo más

que artefactos físicos: podemos alucinar, recordar, soñar o imaginar sonidos, y ninguna de esas actividades implica mecanismos de percepción auditoria.

Una de las cosas que más me interesa respecto a estos objetos (y no uso esta palabra en el sentido de Schaeffer) es el límite de su identidad. Hasta qué punto podemos deformar sus parámetros básicos, alterar la receta de su composición, antes de que su identidad desaparezca o se difumine. Esa ha sido una de las ideas básicas detrás de esa práctica que Stephen Sharp y yo llamamos *Rave Synthesis*, en la cual se deforman considerablemente varios de estos objetos sintéticos con finalidades estéticas. Esto no es patrimonio exclusivo de los sonidos electrónicos (se puede aplicar de la misma forma a cualquier instrumento acústico), pero es especialmente fácil de llevar a la práctica en la síntesis electrónica, donde un sonido suele estar definido por una serie de parámetros a los que asociamos valores discretos. Es más fácil modificar el montón de números que definen el comportamiento de un hoover que el de todos los mecanismos físicos que definen el sonido de una flauta.

UR: Sergio, en tu trabajo, ¿Qué ideas hay detrás de tu relación con los números?

S: Todo el tiempo trabajo con números: con representaciones numéricas de las propiedades físicas de los distintos parámetros musicales (alturas, duraciones, dinámicas, etc.), con distribuciones y procesos estocásticos que representan ciertas relaciones observadas en el mundo y con sistemas deterministas (por ejemplo, con fórmulas lógicas para la creación de ritmos). Los números son herramientas muy convenientes para mi forma de trabajar y siempre me esfuerzo por tratar de entender sus relaciones desde una sensibilidad musical visceral. Me atrae la idea de un balance entre caos dionisíaco y orden apolíneo; aunque, si sólo tuviera dos opciones, antes dejaría que este balance se inclinara hacia el primero que hacia el segundo. No creo en ninguna concepción mística del universo en la que los números sean símbolos de un orden universal divino. Ni creo que por seguir ciertas proporciones o secuencias numéricas una obra de arte sea necesariamente sublime, bella o interesante; ese trabajo corresponde únicamente al compositor. Siempre me ha interesado el azar, tanto por su relación con la incertidumbre, la no causalidad y el surrealismo, como por su relación con ciertos intentos por entender el mundo a través de la razón –por ejemplo, la teoría de la probabilidad. Como consecuencia, en 1999, cuando empecé a utilizar ordenadores para componer música, inmediatamente comencé a implementar procedimientos estocásticos; a pesar de que mi formación era en música instrumental, cine y literatura, y no tenía experiencia en programación ni en teoría de la probabilidad. La siguiente cita de Michel de Montaigne, tomada de su ensayo *La Incertidumbre de Nuestro Juicio* (1595), me gusta mucho y refleja mi punto de vista: "[S]olemos decir con razón que los resultados y desenlaces dependen en su mayor parte, especialmente en la guerra, de la fortuna, que no se quiere ceñir y someter a nuestro razonamiento y prudencia [...]. Pero, si hemos de entenderlo bien, parece que nuestras resoluciones y decisiones dependen también de ella, y que la fortuna enrola en su tumulto e in-certeza también a nuestros razonamientos. Razonamos al azar y a la ligera, dice Timeo en Platón, porque, como nosotros, nuestros razonamientos participan grandemente en el azar".

UR: En el caso de Roc, la relación con estas ideas cosmológicas es distinta. En tu colaboración con Mark Fell *Each absolute and point of an atriodic irreducible continuum is an end point* (ALKU, 2008), se hace referencia a la función de onda universal. Pero también otros trabajos sobre la continuidad, como *Rave Synthesis Approximations of György Ligeti's Continuum* (Sound Proof, 2011), que incluso está acompañado de un ensayo sobre matemáticas y cosmología
(http://dl.dropbox.com/u/4354079/continuum-expanded.pdf).
Como dices, estas ideas se dan durante el desarrollo de la obra, pero ¿Podrías extenderte algo más en cómo se relacionan los sonidos de alguna de las dos obras citadas con esas citas y tu texto sobre matemáticas y cosmología?

R: Ambos proyectos trataban el tema del cambio y la percepción del cambio como factor crucial en la cronestesia, nuestra conciencia subjetiva del paso del tiempo. Las dos piezas abordan esta idea desde polos opuestos: *Each absolute…* reduce al mínimo la percepción del cambio (musical) en el oyente, mientras que *Continuum* es un flujo de cambio constante, tan rápido que abre (o eso pretendía Ligeti) una zona gris entre lo discreto y lo continuo. Las dos piezas se fijan en cómo el cambio está indisolublemente ligado al tiempo y a nuestra percepción de éste. Si una interpolación (de colores, de tonos) es lo suficientemente lenta, es muy difícil darse cuenta de la evolución, del cambio. Por lo contrario, si la sucesión de estímulos es demasiado rápida, no podemos procesarlos de forma

individual. Ambos casos demuestran que la memoria juega un papel muy importante en la escucha de la música. Aunque no pensamos en esto muy a menudo, es la memoria lo que nos permite distinguir los límites de eventos y grupos de eventos: dónde empiezan y acaban los sonidos que escuchamos, y por consiguiente la relación entre éstos. También determina nuestras expectativas sobre lo que escucharemos a continuación. Estos procesos inconscientes conforman, en definitiva, buena parte de lo que percibimos como estructura musical, y juegan un rol crucial en la experiencia subjetiva de la música. Quizás porque carezco totalmente de una educación musical formal (lo cual me impide pensar en términos más tradicionales) tiendo a obsesionarme con este tipo de cosas.

UR: Por otro lado, ¿Creéis que esos sistemas implican cierta "inteligencia" o es más una cuestión poética, una forma de crear nuevos lenguajes-códigos dentro del mundo de la creación sonora? (¿O incluso una actitud crítica hacia esos sistemas "inteligentes"?)

S: Cuando estos sistemas funcionan estéticamente, cuando algoritmos descritos a través de líneas de código generan elementos musicales (ritmos, acordes, timbres) o combinaciones de éstos (gestos, frases, secciones) que nos gustan e interesan, pueden dar la impresión de ser inteligentes o de tener vida propia. Pero estos sistemas no son inteligentes, son un conjunto de buenas abstracciones para el tipo de música que queremos componer, ya que tocan los principales aspectos, no sólo de nuestros gustos, sino de la forma en que percibimos música. Muchos de los algoritmos que mejor funcionan en música son bastante sencillos, la inteligencia musical está antes, en las abstracciones detrás de ellos y detrás de todo tipo de música, no únicamente de la asistida por ordenador. El trabajar con sistemas de composición algorítmica me ha hecho consciente de la importancia de buscar —con el máximo cuidado— abstracciones pertinentes para cada parámetro musical, su idoneidad siendo validada únicamente por mi evaluación auditiva de ellas. Además, la belleza teórica detrás del algoritmo, o detrás de la implementación del código, no es relevante para mí.

R: "Inteligencia" es una palabra difícil porque ni siquiera en nuestra propia especie tiene un único significado, pero mis sistemas no son nada inteligentes. Prefiero hablar de emergencia, que es menos ambicioso y más cercano ya que es la base de muchos fenómenos naturales. Es fácil entender cómo a partir de interacciones locales entre varios procesos puede emerger una estructura global que no necesariamente es una suma de sus propiedades individuales. Y eso se da en todo tipo de compuestos químicos, procesos biológicos, cognitivos. Crear estructuras o sonidos es un ejemplo más. Una parte importante de mi trabajo es la idea de emergencia a nivel cultural, en la creación o adopción de corrientes artísticas, manierismos musicales, etc.

UR: En relación a esto último que comenta Roc sobre la adopción de corrientes artísticas, y conectándolo con vuestro trabajo, por ejemplo en el caso de Sergio no deja de sorprenderme la escucha de la pieza "*Sex, Drugs and Rock 'n Roll" was never meant to be like this*, de evidentes pliegues rock pero con espíritu de estocástica y Xenakis, y en el caso de Roc, su apropiación de elementos de la cultura *rave*, como en el disco de EVOL *Rave Slime* (que reseñamos en el número 0001 del fanzine). ¿Cuáles son las fuentes que más os han marcado u os han influenciado?

S: En mi caso, principalmente la música clásica y contemporánea, la música tradicional de Africa y el cine.

R: http://www.factmag.com/2012/05/21/fact-mix-330-evol

UR: En tu caso, Sergio, como ya comentamos, es clara la influencia de las ideas y técnicas de Iannis Xenakis, e incluso de alguna manera estás continuando y extendiendo su *fílum*, tanto a nivel teórico –en tu página web podemos encontrar un par de textos al respecto (uno de ellos una tesis de máster)– como a nivel práctico, implementando y desarrollando estas ideas y técnicas en el lenguaje de programación *SuperCollider*. ¿Podrías comentarnos un poco sobre todo esto y explicarnos un poco más acerca de la composición y síntesis estocástica?

S: He aprendido mucho de la música, de las ideas y de las técnicas de Iannis Xenakis, sobre todo del escuchar sus piezas en salas de concierto; su música me ha dado experiencias estéticas muy poderosas que me han afectado profundamente. Al mismo tiempo, el hecho de que yo trabaje con la síntesis estocástica de Xenakis, y que haya escrito acerca de ella, puede dar la percepción errónea de que

él es mi única influencia en cuanto a estocástica aplicada a música se refiere: llevo muchos años explorando y combinando las ideas y las técnicas de Paul Berg, John Cage, Gottfried Michael Koenig e Iannis Xenakis, tratando de asimilar algunas de éstas dentro mi propio trabajo. He reunido un grupo de distribuciones y procesos estocásticos que me han parecido consistentemente útiles para mis composiciones. Son lo suficientemente generales como para ser empleados en diferentes niveles —desde microsonidos hasta secciones— y para diferentes parámetros sonoros; a la vez, son lo suficientemente simples como para poder utilizarse por sí mismos o combinados con otros procesos. Para obtener un determinado elemento musical, escribo programas que implementan algoritmos en los que se interconectan varios de estos procedimientos: pequeñas máquinas estocásticas. He utilizado estas técnicas en música vocal, instrumental y electrónica. En el caso de esta última, generalmente compongo sonidos sintéticos desde su microestructura, ya sea al nivel de muestra digital (una muestra digital usualmente dura 1/44100 segundos) o al nivel granular (con gránulos que duran de 0.1 a 1000 milisegundos). La síntesis estocástica es un tipo de síntesis de microsonido que utiliza distribuciones probabilísticas para manipular muestras digitales de forma individual, como si fueran partículas elementales indivisibles. Fue a finales de la década de los sesenta que Iannis Xenakis inició su investigación sobre este tipo de "síntesis no estándar", la cual refleja una voluntad por explorar las posibilidades de síntesis exclusivas de los ordenadores y tiene como meta producir sonidos ricos, enérgicos y complejos. Desde 2003, he estado investigando estas técnicas de síntesis con la ayuda de *SuperCollider*. Para mis piezas electrónicas, he estado desarrollando una colección de generadores de señales de audio y de clases que me permiten explorar y extender diferentes técnicas de síntesis estocástica. La mayoría de los generadores en esta colección están basados en una de mis extensiones al algoritmo de Síntesis Estocástica Dinámica de Xenakis (de 1991) que estoy desarrollando actualmente: la Concatenación de Síntesis Estocástica Dinámica. Esta técnica puede ser considerada como una combinación del algoritmo de Síntesis Estocástica Dinámica con las técnicas del programa SSP de Koenig. Para más información sobre estas técnicas de síntesis, ver mi artículo *"The Stochastic Synthesis of Iannis Xenakis"* publicado en el Leonardo Music Journal y disponible en la siguiente dirección:

http://www.sergioluque.com/stochastics

UR: Y en tu caso, Roc, como leemos en el texto de FACT mix 330 que nos has enlazado, queda clara la influencia y apropiación de elementos de la cultura *rave*, *acid*, *techno*, etc. Para girar un poco la cosa, de lo considerado "académico", ¿Qué es lo que más te ha interesado?

R: Me fascinan los inicios de la música por ordenador durante los años 50 en universidades americanas y europeas, antes de que se establecieran cánones estilísticos. Incluso las piezas y experimentos más simples y previsibles de esa época tienen un aura muy potente. A menudo la música me parece torpe, pero creo que hay una pureza inherente a ese material que lo hace interesante.

UR: Con esto también quería llegar a otra cuestión: la relación entre lo académico y lo no académico en el contexto de la *computer music* actual, y de cierta –llamémosle– disidencia que, apropiándose de algunas técnicas y conocimientos "académicos" y permutándolos con elementos de la cultura popular, ha revitalizado y hecho brotar nuevas corrientes de aire fresco. Se podría hablar de la era *post-Mego*, o incluso, como grita Goodiepal, de *Radical Computer Music*. O puede que tal vez, como anuncia Christian Galarreta: *"computer music is dead"*. ¿Qué nos podéis comentar sobre esto? ¿Cómo os ubicáis en este contexto? ¿Y cómo intuís que puede evolucionar o mutar en los próximos años?

R: Lo fácil es decir que la academia está llena de dinosaurios, y que se producen pocas cosas interesantes desde ella. Y es cierto. Pero tampoco podemos olvidar que sin varias décadas de academia, esa disidencia que arrancó en los noventa no habría sido posible. Para empezar, las herramientas que se convirtieron en sus estándares (*SuperCollider*, *csound*, *Max/MSP*, *Pure Data*) provienen más o menos directamente de instituciones académicas. Por otro lado, el hecho de que los compositores tradicionales o sus canales de difusión (congresos, publicaciones, etc.) estén estancados, no convierte automáticamente en bueno ni en fresco todo lo que no provenga de la academia. Yo tiendo a ser un poco negativo y la inmensa mayoría de la música me parece horrible, venga de donde venga. Pero siempre hay gente haciendo cosas buenas (por ejemplo, ya que lo mencionas, Goodiepal).

S: Actualmente, en el contexto del que estamos hablando, muchas veces no veo tan clara esta separación entre lo académico y lo no académico. Lo que sí veo son subgrupos con valores estéticos o éticos comunes, y que trascienden esta división. A mí me interesa la música, no de dónde viene.

UR: Hablemos sobre las herramientas que utilizáis a nivel de lenguajes de programación. ¿Qué lenguaje/s de programación soléis utilizar y por qué? ¿Hasta qué punto creéis que determina el output sonoro la elección de un lenguaje u otro?

R: En el caso de EVOL, es una mezcla de *SuperCollider* y sintetizadores antiguos (controlados también por *SuperCollider*). La elección de la herramienta condiciona el resultado más de lo que mucha gente suele reconocer. Uno puede tener ideas preconcebidas antes de hacer la pieza, pero es casi imposible que la herramienta no intervenga en algún grado en ese proceso. Incluso con entornos abiertos como *SuperCollider*, las herramientas no son completamente transparentes/inocentes/neutras. Todos desarrollamos *tics*, vicios, formas de trabajar ligeramente distintas, que son el resultado de nuestra aproximación personal a ese sistema en concreto. Uno puede aprender teoría de síntesis con un libro, pero luego cada sintetizador es diferente. Se puede resumir en una frase lo que es, en esencia, el motor de síntesis de una *303*: un oscilador y un filtro resonante. Pero en el mundo real no existen filtros resonantes en abstracto. El sonido de una *303* es el resultado de "esos" chips, y lo que puedes hacer con la máquina es el resultado de los parámetros que están disponibles en el sintetizador. Todo eso queda diluido en una herramienta tan enorme como *SuperCollider*, pero también ocurre a varios niveles.

S: Desde 2001 utilizo *SuperCollider* para componer mi música instrumental y electrónica: es un lenguaje que me permite implementar, de forma concisa y dinámica, todas las técnicas de composición algorítmica y de síntesis de audio que me interesan. Para mí, es muy importante tener la posibilidad de interactuar con los algoritmos y con los sonidos en tiempo real, de poder escuchar y modificar los códigos sin interrupciones. Estoy de acuerdo con Roc en que la elección de la herramienta condiciona el resultado más de lo que se suele reconocer: ninguna herramienta es inocente. Incluso dentro de una misma herramienta muchas veces hay varias formas de trabajar, y la que se escoja también va a influenciar las decisiones que se tomen: se suele preferir hacer los procedimientos o técnicas que son más idiomáticos o sencillos de implementar en el paradigma que se esté utilizando.

UR: *My life has been filled with terrible misfortune; most of which never happened, Happy Birthday, "Sex, Drugs and Rock 'n Roll" was never meant to be like this, It's all mirrors and magnets... Punani Xerrameca, Three hundred grams of latex and steel in one day, Head Office Transformation, Pangolin-Unicorn-Nefarious-Arc-Nazgulian-Iridescence...* Hablando sobre esta entrevista con Sam Roig, me comentó que le llamaba la atención la forma en que los dos titulabais vuestra discografía y piezas. ¿En qué os inspiráis o cómo hacéis para nombrarlas?

R: Los títulos de EVOL suelen partir del absurdo. Son un elemento entre estético y puramente descriptivo para nuestras piezas.

S: Utilizo los títulos para orientar la escucha de las piezas o como pistas que generen tensión durante esta escucha, al tratar de encontrar una relación entre los dos. Busco que los títulos se vuelvan partes activas de las piezas y que compartan una misma estética con la música.

—§—

CDR 001 SPLIT

Sergio Luque — EVOL

Como extensión a esta entrevista tenemos el placer de dedicar uno de los dos CDRs en formato Split al material sonoro de Sergio Luque y EVOL.

Parte A

— SERGIO LUQUE

01.
De la incertidumbre - I. Y fue que le pareció convenible y necesario

02.
De la incertidumbre - II. Interludio

03.
De la incertidumbre - III. ¿Qué gigantes?

04.
“Sex, Drugs and Rock ‘n Roll” was never meant to be like this

Parte B

— EVOL

05.
Rave Synthesis Approximations of György Ligeti’s Continuum, Part III

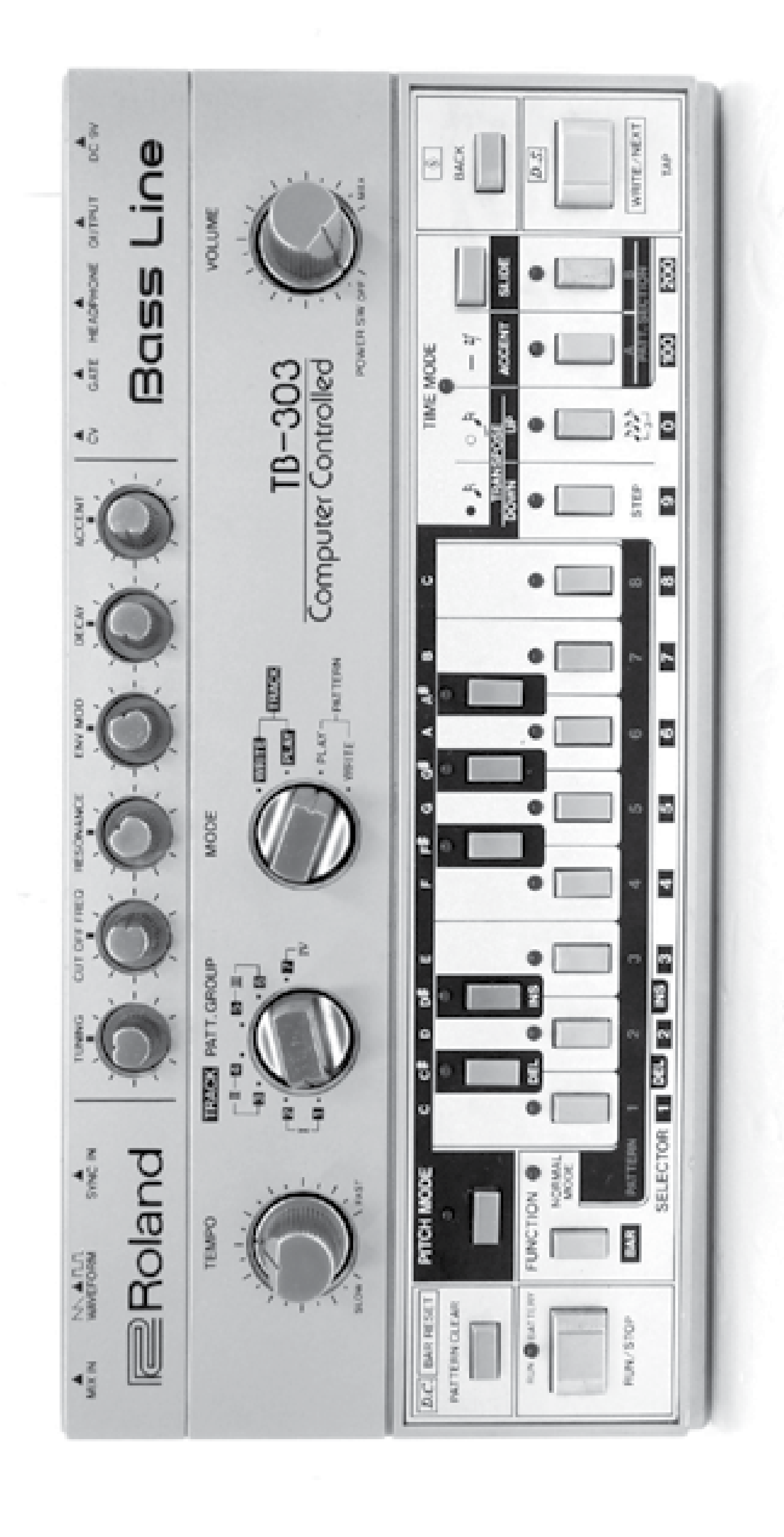
Créditos EVOL, Parte B:
Sintetizador controlado por ordenador.

Esta pieza es la tercera parte de una serie de reinterpretaciones de Continuum (1968) de György Ligeti, escritas entre 2011 y 2012. La serie, articulada alrededor del ensayo Continuum, expanded http://bit.ly/vYjnMg, es un análisis de la pieza de Ligeti desde un punto de vista formal y conceptual. En esta colección de diez “aproximaciones” (más que “versiones”), se aplican prácticas desarrolladas por Stephen Sharp y Roc Jiménez de Cisneros en EVOL para tratar temas como la imitación, la recontextualización y la concepción del tiempo en la música.

Las dos primeras partes de la serie se publicaron en cassette en dos exposiciones colectivas (Sound Proof 4 en Londres y The Experimental Music Yearbook en Nueva York) donde se invitaba a la audiencia a llevarse a casa copias de la cinta y del ensayo. El proyecto también

se presentó como parte de la exposición colectiva Sound Spill en la galería West de La Haya.

Por su apoyo en distintas partes de la producción de esta serie agradecemos la colaboración de: Monica Biagioli, Thom Blake, Theo Burt, Scott Cazan, Seth Horvitz, Wyatt Keusch, Thom O’Nions, Anna Ramos, Núria Rodríguez, Richard Sides, Marie-José Sondeijker, Peter Worth.


Roland
Bass Line
TB-303
Computer Controlled


KORG
KPR-77
PROGRAMMABLE RHYTHM

Andrés Noarbe es, sobre todo, Geometrik Records y Rotor, sello y tienda madrileña, ambos resistentes a los cambios que tanto se apresuran muchos a enterrar. Es bien conocido por su presencia y protagonismo en la escena experimental desde los años 80. Además, ha trabajado como programador en La Casa Encendida de Madrid, en Soundays, ARTe SONoro o Electrónica Rusa.

En este texto se presenta una entrevista realizada por Andrés Noarbe a Miguel Angel Ruiz en junio de 2012 sobre algunos aspectos de su carrera. – Como complemento a estos textos, se presenta un CDR con una recopilación retrospectiva del trabajo de Miguel A. Ruiz, que abarca desde 1986 hasta 2009 y que ha sido compilado y masterizado por él mismo en septiembre de 2012 cuya lista de temas está al final de este artículo.

www.rotordiscos.com
www.geometrikrecords.com
toracic.blogspot.com.es

MIGUEL A. RUIZ POR ANDRÉS NOARBE

Miguel A. Ruiz es uno de los numerosos músicos electrónicos españoles que empezaron a principios de los ochenta, antes de la relativamente reciente asimilación del término "música electrónica" por la música de baile, la llamada cultura de clubs y el mundo de los DJs.

Durante esa década nació una muy interesante escena electrónica en España, que actualmente es muy poco y mal conocida. Toda una historia todavía por contar. Estaba vinculada en gran parte a la explosión internacional de la cultura del cassette, que se convirtió en vehículo ideal para la difusión de ciertas inquietudes musicales que no tenían cabida en los circuitos comerciales, ni siquiera en los sellos independientes de vinilo. Se creó una red internacional, underground, de intercambio y distribución mundial en este soporte, a través de pequeños sellos y totalmente controlada por los propios artistas, que permitió que ciertas músicas –digamos– "minoritarias" tuvieran una difusión excepcional. España, esta vez, no quedó al margen. Hablamos de sellos como *Ortega y Cassette* (Barcelona), *Laboratorio de Música Desconocida* (Barcelona), *Esplendor Geométrico Kassettes –EGK–* (Madrid), *Laboratorios NO* (Granada), *El Consumo del Miedo* (Andújar), *Necronomicón* (audio-fanzine de Puertollano), *Línea Alternativa* (Guadalajara), *IEP* (Madrid)… por citar solo algunos, y de nombres como Melodinamika Sensor, Víctor Nubla, Mataparda, Camino al Desván, 32 Güajars Faragüit, Diseño Corbusier, Neo Zelanda, Comando Bruno, Luis Mesa, Técnica Material, Jabir, Interacción,

Proletkult, Avant-Dernières Pensées, Metacrilato Registrado, Punto de Vista Operativo… y, cómo no, los aclamados y reconocidos mundialmente –en esos años, mucho más fuera que dentro de España– Esplendor Geométrico y Francisco López (que comenzó publicando cassettes como *El Internado*).

M. A. Ruiz es otro superviviente de aquellos años, que no ha parado hasta ahora, no tan conocido, pero que, igualmente, ha logrado grabar una importante producción, tener proyección internacional y desarrollar un estilo personal y único, algo muy poco habitual.

Andrés Noarbe: ¿Cómo y cuándo descubriste y empezaste a interesarte por la música electrónica?

Miguel A. Ruiz: A primeros de los años 80 tuve oportunidad de manipular un sintetizador *Jen Synthetone* prestado, uno de los sintetizadores más asequibles entonces, cuando todo equipo musical valía una fortuna. Una noche apenas pude dormir, aquel artefacto yaciendo en la mesa del comedor de mis padres, emitiendo sonidos sintéticos que trastocaron mis circunvoluciones cerebrales. Un buen día, un colega me prestó el *LP Rubycon* de Tangerine Dream, un disco que redefinió mi percepción de la música (anteriormente solía escuchar algunos discos que mi hermano traía a casa, grupos ingleses como King Crimson y Emerson, Lake & Palmer). Ambos eventos marcaron mi vida para siempre. Otros discos que me impactaron en aquellos tiempos fueron el *Zuckerzeit* de Cluster, el *Clic* de Franco Battiato y, sobre todo, *Autobahn* de Kraftwerk y *CON* de Conrad Schnitzler. De éste último me impresionó la producción de Peter Baumann, los sonidos tan sintéticos, las resonancias metálicas, aquel panorama estéreo tan apabullante.

A.N: ¿Qué equipo utilizaste los primeros años?

M.A.R: Con el *Synthetone* y dos teclados polifónicos más –un *Casiotone* y un *Technics*– comencé a elaborar mi propia música, en forma de dos cassettes (Sun Return y Mysteries from the Inner Cloud) fuertemente influenciadas por el ahora llamado "sonido Berlín". Escuchaba entonces mucho a Tangerine Dream, Ashra, Klaus Schulze. Para la grabación usaba un radiocassette estéreo en el cual había experimentado con varias pistas, obturando la cabeza de borrado con celofán adhesivo, aunque recuerdo un molesto ruido de masa como especialmente molesto, lo que me obligó a buscar otras formas de grabación, ya sea varias pletinas de cassette en serie o un vetusto magnetófono Philips de bobinas, en el cual empecé a usar diferentes velocidades con sorprendentes resultados. Más tarde decidí adquirir mi propio sintetizador, un tanto harto de tomar prestado equipo de amigos y conocidos varios, aunque mis recursos económicos eran muy precarios. Por ello, y tras una dura temporada estival trabajando en una cafetería de una estación ferroviaria, pude adquirir un flamante *Korg MS-10*, novedad entonces en el mercado español. Con él compuse la cassette *Voces* y *Formas del Más Allá*, tristemente desaparecida en un incendio. En mi primera cassette como ORFEON GAGARIN, de 1986, lo usé extensivamente, asimismo en combinación con el secuenciador *Korg SQ-10* y un ordenador *Commodore 64*, con el que compuse la voz sintética de *Not Is Possible Landing.* En la cassette *La Noche del Anhídrido* de Funeral Souvenir [otro alias de M. A. Ruiz] usé un sistema de percusión digital de *8 bits* llamado *Specdrum*, que funcionaba programado por un *ZX Spectrum*. Posteriormente, en otras como *KEDR*, *La Cámara Gamma* y *Neumotorax s.XX* probé otras técnicas, como la manipulación de cintas, la grabación de exteriores con una grabadora de minicassette, el portaestudio de cuatro pistas o los sintetizadores digitales, como el *Casio CZ-1000* o el *Yamaha DX7*, entonces al alcance de muy poca gente por su elevado precio y que tuve la fortuna de probar gracias a unos buenos amigos.

A.N: Hablando de la música "cósmica" alemana (Schulze, TD…), ¿Qué opinas de ese estilo que ahora está de nuevo en plena vigencia?

M.A.R: Sí, como ya he comentado más arriba, mis comienzos podrían estar encuadrados dentro de esa corriente y he de reconocer que algunos discos siguen siendo bastante interesantes, teniendo en cuenta la época en que fueron grabados: rompieron

muchas reglas preestablecidas, como la instrumentación o las estructuras, y pasaron de la canción a temas de 30 minutos, como los de Klaus Schulze, aunque ahora me cuesta escuchar un LP suyo entero. Creo que fue un poco sobrevalorado, y es innegable su influencia en muchos músicos de la época, como Didier Bocquet, que a pesar de su talento pasó desapercibido, como tantos otros.

Hay un revival de este estilo actualmente, pero en mi opinión no pasa la mayoría de las veces de meras revisiones o descarados plagios de obras de aquella época. Muchas veces hasta se usan los mismos sonidos, y olvidadas máquinas de los 80s o 90s como los *String Ensembles*, el *mellotron* o los secuenciadores analógicos vuelven a subirse a los escenarios. Pese a ello, hay innegables logros en este campo a cargo de gente como Mark Shreeve y su grupo Redshift o el infatigable Ian Boddy con su sello DIN.

A.N: Tus trabajos son con frecuencia clasificados como música electrónica oscura experimental o, incluso, industrial. ¿Qué piensas de ello? ¿Pasas de etiquetas o te consideras en general dentro de algún estilo?

M.A.R: Creo que soy difícil de clasificar. A últimos de los 80 principios de los 90s, grabé bastante material que ahora entraría en esa categoría de electrónica oscura, *dark ambient* o como se quiera definir. Pero entonces no nos distraíamos con las etiquetas, se hacía música y punto. Ahora parece que a todo el mundo le da por poner las más estrambóticas definiciones. Pero entonces todas estas músicas se englobaban dentro de la definición "música ratonera", que es como lo llamaban nuestros mayores. A mí nunca me ha parecido mal tal definición.

A.N: Tienes incluso una faceta tecnoide y otras más –digamos– "pop" que son poco conocidas, ¿No?

M.A.R: Sí, he tocado los más diferentes estilos, no me he quedado quieto, y he buscado muchas "*Possible Musics*" –como diría Brian Eno – influido por diferentes corrientes, desde el jazz vanguardista, la música étnica y el tecno más experimental, sobre todo, a partir de los 90s. También, el hecho de haber conocido a gente procedente de los más diferentes campos, como el jazz, de la mano de Markus Breuss, el electro pop alemán de Siegmar Fricke, la música más áspera e industrial, con Luis Mesa, el romanticismo veneciano de Barban Stefano. Con el alemán Dieter Mauson hice una exitosa colaboración con toques pop ochenteros que se bautizó *Mantis Predictor*. A menudo me sorprendo a mí mismo haciendo algo totalmente opuesto a lo programado. Muchas veces carezco de la disciplina necesaria para hacer un trabajo en una misma dirección.

A.N: ¿Cuáles fueron tus primeros contactos con otros músicos de la escena electrónica madrileña de los ochenta? Tus colaboraciones con gente como Francisco López, Luis Mesa.

M.A.R: Casualmente, un día, hacia 1985, sintonicé Radio 3 y escuché un programa dirigido por José Miguel López en el cual se entrevistaba a Luis Mesa, presentando su cassette *El Sueño*. Tomé nota de su dirección postal y le envié una cassette, con lo que comenzó una fructífera relación que culminó con el proyecto común *Técnica Material*. Famoso fue el concierto de 1987 en Puertollano (Ciudad Real) amparado por el equipo del fanzine *Necronomicón* y Marcelo Expósito. A través de él conocí a Francisco López, que por aquel entonces grababa con el seudónimo de *El Internado*. Con Francisco hice una curiosa colaboración en forma de banda sonora de película inexistente, llamada *Las Aventuras de Cekoni y Conike*, formato similar al utilizado en *Han Llegado los Robots*, con Héctor Hernández, amigo común y apasionado de los sintetizadores viejunos, como yo.

A.N: Estabais en plena explosión de los sellos de cassettes. ¿Por qué utilizabas este formato? ¿Qué ventajas tenía?

M.A.R: Por aquel entonces la única alternativa al costoso vinilo era la cassette, que a pesar de sus conocidos inconvenientes, como el soplido de fondo y su reducido margen dinámico, ofrecía bastantes ventajas, como el reducido tamaño, la facilidad de intercambio por correo –ya que pesaba poco– y era bastante fiable y robusta dentro de lo que cabe. Si el master estaba bien grabado, las copias tenían una calidad de sonido aceptable.

A.N: En relación a lo anterior, ¿Por qué decidiste crear el sello *Toracic Tapes*? ¿Cuál era tu criterio de edición?

M.A.R: *Toracic Tapes* se creó en el año 1986, siendo la primera referencia *ORFEON GAGARIN*. A raíz de comprobar

que en mi misma ciudad había gente plasmando extravagantes propuestas en cassette similares a las mías, decidí crear mi propio sello para divulgar mis propias obras y las de músicos que juzgaba interesantes y que apostaban por ser editados en *Toracic*, que por otra parte carecía de una línea muy definida, ya que tuvieron cabida muy diversas propuestas, desde el jazz-pop estrambótico de Markus Breuss a las experimentaciones de *Proletkult*, el *electro-sampling* de Siegmar Fricke o el proto-ambient del catalán Idée du Femelle o del francés Sebastian Gandera. Aparte de ello, *Toracic* fue el vehículo de promoción de mis propias obras bajo diferentes seudónimos, como *Funeral Souvenir* (en mi línea más –digamos– *industrial-noise*), *Ventral Metaphor*, o bajo mi nombre original Miguel A. Ruiz. Asimismo distribuí algunas cassettes del resto del mundo, como las de los americanos Poison Plant, Jack Hurvitz y David Prescott, los alemanes de Irre Tapes y Brainstorm Studio, etc.

A.N: En los 90s comenzaste a publicar en CDR. ¿Lo veías como el heredero natural de la cassette? ¿Cómo das a conocer ahora tu música? ¿Has colaborado con algún netlabel?

M.A.R: En efecto, el CDR de estos tiempos es el equivalente a la cassette de entonces, pero con la ventaja de una calidad mucho mayor. Hace pocos años proliferaron sellos en formato CDR, que han ido desapareciendo en favor de la difusión en MP3 o wav por la red. Todo esto tiene en común con aquellos 80s que se trata de productos que en la mayoría de los casos van del creador al oyente, sin intermediario alguno, y que favorecen un rico intercambio de ideas y de proyectos. En mi caso, a mediados de los 2000 creé el sello *Batan Bruits*, junto al cineasta y diseñador Velasco Broca, con el fin de sacar a la luz abundante material de archivo. Tras la edición en CD de *Han Llegado los Robots* (mi cassette del 89 con Héctor Hernández) y del CDR *KEDR* de ORFEON GAGARIN, el sello cesó su actividad (¡esperemos que no sea definitivamente!). Más tarde abrí un blog, *Arrítmias en la Noche*, para poner a disposición de todo el mundo muchas de mis anteriores obras publicadas en cassette por *Toracic* y también nuevos álbumes como *Proyecto O.M.B.R.E.* o *Astigmatismus Live*.

He de decir que el formato *netlabel* no me interesa. Sé que es la corriente actual más en boga, pero creo que no deberían ni siquiera llamarse *labels*. Al fin y al cabo yo siempre he pensado que una obra incluye hasta su envoltorio, y en el caso de estos sellos virtuales simplemente no existe. En la "era de las cassettes" nos currábamos las portadas, las tipografías, las fotografías, el diseño, que en ocasiones no era la típica carpetilla de cartón, sino elaboraciones más personales. Se pierde una parte importante de la obra al prescindir de su fisicidad. Si se pierden los datos del disco duro, desaparece todo. No sé si estamos en el camino correcto. A pesar de ello, mis colaboraciones con Siegmar Fricke, como *Efficient Refineries*, están siendo publicadas en *netlabels* a través de sus contactos, pero yo no tengo relación con ninguno de ellos.

A.N: Empezaste con instrumentos electrónicos analógicos, pero te pasaste a los digitales y al ordenador cuando aparecieron y fueron asequibles. Me hablaste de que has vuelto a comprar sintetizadores analógicos, ¿Por qué? Parece que muchos músicos jóvenes son atraídos por el sonido de las antiguas máquinas.

M.A.R: Sí, como bien dices, hay muchos jóvenes que caen fascinados por las viejas máquinas. En aquel tiempo las usábamos porque era la tecnología que existía medianamente asequible. A un interés puramente sónico se suma en ocasiones un interés meramente económico, ya que muchas veces son buenas inversiones de cara a una posible reventa, especialmente en el caso de los "coleccionistas", quienes normalmente ni siquiera hacen música con esas preciadas máquinas. Con lo que mucha gente se tiene que conformar con las réplicas virtuales (instrumentos y *plug-ins*), que por otro lado son excelentes alternativas y más económicas. En mi caso, muchas veces ha sido una cuestión sentimental (un tanto estúpida) de volver a poseer aquellas máquinas con las que empecé.

A.N: Asmus Tietchens es un importante músico electrónico alemán (colaborador de Cluster y con una brillante carrera en solitario) al que sé que admiras desde hace muchos años. ¿Cómo contactaste con él y cómo fue la publicación de tu primer LP en su sello? Cuéntanos de tus colaboraciones y ediciones con músicos extranjeros.

M.A.R: Asmus y sus álbumes en el sello alemán *Sky* sonaron, y aún suenan, frecuentemente en mi domicilio. Se trata de una combinación pasmosa de ritmo, melodías no convencionales y un marcado sentido del humor, condensada en piezas cortas y fáciles de escuchar. Mi amigo Andrés, de *Geometrik*, publicó entonces

un par de LPs suyos, y tuve un día la idea de enviarle un cassette con algunas piezas mías para conocer su opinión. Me respondió con entusiasmo y me comentó que estaba planeando fundar un sello (de vinilos) junto con dos colegas más, con obras de artistas desconocidos, llamado *Hamburger Musikgesellschaft*. En 1990 volé a Hamburgo para conocerle personalmente y para llevarle el master en bobina con los temas que él seleccionó y que pudimos escuchar en el estudio de su viejo amigo Okko Bekker. Aquél fue el único lanzamiento de su sello, el LP *Encuentros en la Tercera Edad*. Ellos se limitaron a publicar mi material, no hubo ninguna intervención a nivel de producción ni de mezcla.

En el caso de Siegmar Fricke, nuestra amistad data de mediados de los 80, cuando intercambiamos nuestros primeros trabajos y publiqué sus cassettes *High Tech* y *Robomatique*, amistad y colaboración que perduran hasta el tiempo presente gracias al proyecto *Efficient Refineries*. En mayo de este año hemos grabado en Wilhelmshaven –donde reside Fricke– un nuevo hito en el campo del más sugestivo ambient suboceánico y abisal, con el nombre de *Crustacean Welt*, de inminente publicación.

En el caso de la colaboración con el ruso *Cisfinitum*, todo comenzó cuando en el frío invierno de 2006 fui invitado por el Instituto Cervantes a dar una mini gira por Moscú (donde tuve ocasión de visitar su estudio y de discutir diferentes puntos de vista sobre la escena experimental) y San Petersburgo (donde conocí a los músicos de *Bardoseneticcube*). Ambos encuentros fructificaron años más tarde cuando salieron a la luz en Rusia los CDs *Ornaments* (en el que contamos con la colaboración del veterano Alexei Borisov) y *Exclusion Zone*. *Ornaments* fue presentado en la sala moscovita DOM en septiembre de 2007.

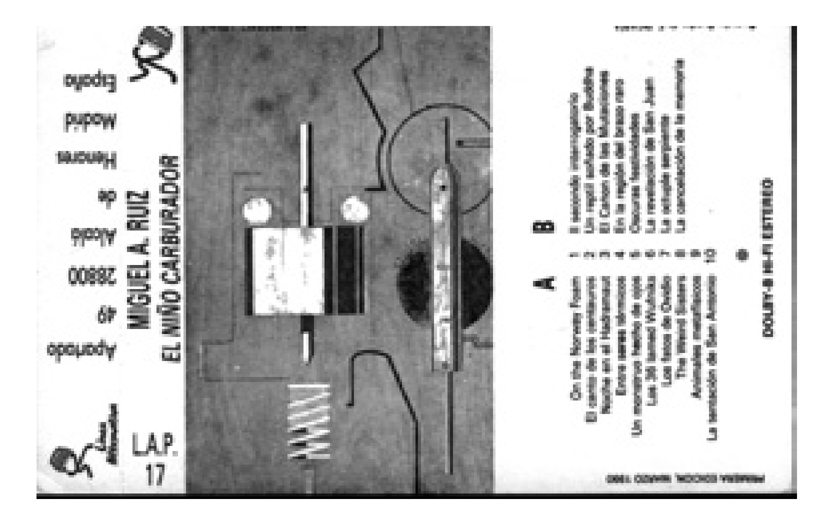
A.N: ¿En qué proyectos musicales te has centrado recientemente? ¿Algún disco o colaboración actual o prevista?

M.A.R: Últimamente he estado más centrado en colaboraciones con diferentes artistas, como por ejemplo con Miguel A. García (*Xedh*), con el cual tengo una cassette en código compartido (*Koljós Life*). También he hecho alguna música para publicidad y he estado trabajando en una nueva cooperación con *Cisfinitum*, así como nuevos álbumes en solitario, como *Viaje en torno de mi cráneo*, *Nuestra amiga la Luna* y *Festival de Vista Cansada*. Lo más relevante quizá sea la inmimente aparición de un 12” en vinilo, en el nuevo sello *Dohkonul Records*, compartido con *Zealosphere*, un joven asturiano fascinado por la ciencia ficción de los 60s, Tom Dissevelt y Conrad Schnitzler, en el cual hemos dado buena cuenta del sonido puramente electrónico a partir de sistemas modulares *Eurorack*.

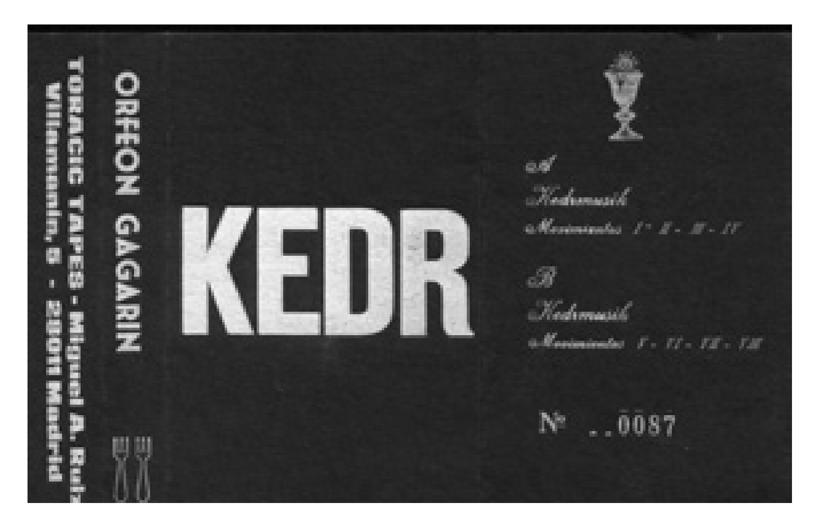
A.N: Eres junto a Esplendor Geométrico y Francisco López un superviviente de la escena underground electrónica española de los ochenta. ¿Conoces la escena actual de aquí? Y en caso afirmativo, ¿Qué opinas de ella?

M.A.R: No estoy muy al tanto de lo que se cuece actualmente, aunque creo que si quitamos el lado DJ de la música electrónica española actual la cosa se reduce a muy pocos nombres. Pero siempre estoy interesado en todo lo relativo a este tema y abierto a novedosas propuestas. Tanto Francisco como Esplendor son bastante consagrados dentro de específicas ramas de la música, yo quizás he sido más ecléctico y tengo menos producción editada en LP o CD, por eso un tanto menos conocido. La pena es que mucha producción de aquellos años se ha perdido o es difícil de recuperar. También, muchos artistas abandonaron la creación hace muchos años, otros terminaron hartos. La música electrónica más –digamos– experimental es un camino difícil, no hay muchas gratificaciones ya que se trata de un producto para minorías, no hay sumas de dinero por medio. Pero la compensación ha sido conocer a mucha gente interesante y con muchas inquietudes. Un saludo para ellos, para mis seguidores y para Ursonate, que me brinda esta oportunidad.

—§—







CDR 002

Miguel Ángel Ruiz:
Orfeón Gagarín
(Compilado y masterizado por
Miguel A. Ruiz en Septiembre de 2012)

01.
ORFEON GAGARIN.
Not is possible landing.
1986 (Orfeon Gagarin K7)

02.
ORFEON GAGARIN.
Kedrmusik III. 1987
(KEDR K7)

03.
FUNERAL SOUVENIR.
Feria del Flanger.
1987 (La Noche del Anhídrido CDR)

04.
FUNERAL SOUVENIR.
Das Gebiet. 1991
(Heringsmusik K7)

05.
MIGUEL A. RUIZ.
The Afternoon Snack.
1991 (Vasarely)

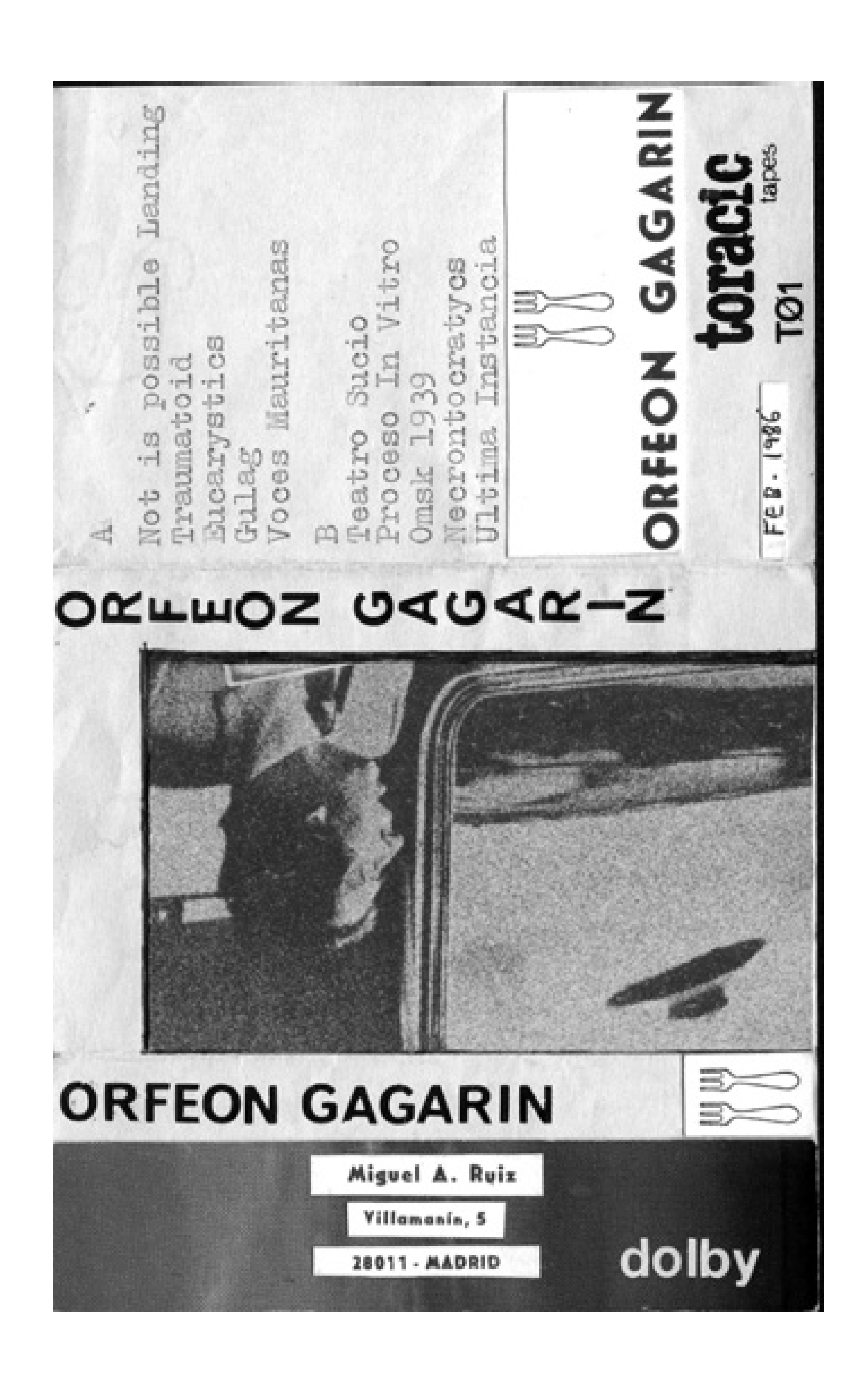
06.
MIGUEL A. RUIZ.
El hombre que devoró Manhattan.
1993 (Dedication 2 compilation)

07.
GAGARIN PROJEKT.
Comunisma. 1994
(Gagarin Projekt)

08.
EXHAUSTOR.
Deadly Rungler. 2007
(live & unreleased)

09.
MIGUEL A. RUIZ.
Excerpt from SNIP Soundtrack (a film by Julien Zenier, 2008).
(unreleased)

10.
ORFEON GAGARIN.
Spat Leningrad.
2009 (from Proyecto O.M.B.R.E.)


A
Not is possible Landing
Traumatoid
Eucarystics
Gulag
Voces Mauritanas
B
Teatro Sucio
Proceso In Vitro
Omsk 1939
Necrontocratycs
Ultima Instancia
ORFEON GAGARIN
toracic tapes
TØ1
FEB. 1986
ORFEON GAGARIN
ORFEON GAGARIN
Miguel A. Ruiz
Villamanín, 5
28011 - MADRID
dolby


LA NOCHE DEL ANHIDRIDO
1 NAFTALINE
DOPPLER MAXIMA
ENTRE PALIDOS MUROS
MIEDO AL CRICKET
2 SCHLAMM
GAS DE ABIDJAN
Monotype
1987 · dolby
FUNERAL SOUVENIR
TØ3
TORACIC TAPES - Miguel A. Ruiz
Villamanin, 5 - 28011 Madrid



Conversación con Alicia G. Hierro sobre educación independiente

El trabajo de Alicia G. Hierro se pregunta, desde propuestas poéticas y teatrales, por la capacidad del sonido para generar conocimiento autónomo.

Trabajando en el formato de conversaciones en PiratePad, se presenta una conversación sobre la educación independiente relacionada con el arte y el sonido, a partir de los talleres y el grupo de investigación Sonoridad Amarilla, título a su vez inspirado en una obra de Wassily Kandinsky, Der Gelbe Klang. En este proyecto, Alicia G. Hierro trabajó junto con otros artistas como Artur Vidal o Coco Moya.



Alicia G. Hierro: Hola Ursonate, es la primera vez que uso esto del PiratePad. Vamos allá, por orden podemos poner una serie de temas que nos interesen abordar. Primero tenemos el asunto cursos/pedagogía en la materia sonora y cómo se enfoca este tipo de educación "extracurricular" hoy en día (más bien cómo puede imaginarse y hacerse realidad, pues es una tarea de proyección y concreción permanente).

Podemos preguntarnos por la capacidad de estas iniciativas para potenciar la curiosidad hacia un tipo de disciplina mixta, no reglada y tristemente aún poco valorada, al menos en España. Habría que reivindicar, con bastante energía, que la invitación que nos ofrece este espacio de investigación desde el sonido tiene que ser reinventado por las mismas personas que se acercan a él. Los que se acercan desde campos paralelos como las artes plásticas, o desde la perspectiva de las ciencias, la política y sociología, tienen mucho que aportar.

Preguntarnos, asimismo, si pudieran abrirse, para un futuro, centros (o ¡casas!) de divulgación, reflexión y confrontación creativa. Éstos deberían de incluir la educación técnica con el sonido (softwares, aplicaciones, corriente eléctrica, matemáticas y física de onda). Pero no sé hasta qué punto el desarrollo cognoscitivo del lenguaje y sus vertientes poéticas, la herramienta del habla, no se puede pensar como una cuestión técnica a su vez. Yo incidiría en este segundo aspecto, ya que del primero ya tenemos mucha oferta y hasta una pequeña obsesión "tecnofílica".

Ursonate Fanzine ***¿No consideras que son precisamente estas vertientes menos "tecnófilas" las que han sido tradicionalmente más impulsadas, sólo que con fines distintos? La poesía y el canto, aunque con otras finalidades, están incluso en la educación primaria y secundaria.***

A.G.H. Sí, tienes razón, pero quizás no se enseñe el canto o la poesía como herramienta para el conocimiento crítico, sino casi como pasatiempo, como artes menores, al menos en la educación reciente que hemos recibido.
El tema de aprender los ingredientes de la informática o de la ingeniería me parece, en los tiempos que corren, una exigencia, pero también me pregunto si esto es más importante que aprender las técnicas de jardinería. Ante todo, que sea un equilibrio entre las diferentes maneras de operar (y que preferiblemente tiendan hacia el desarrollo del método; la techné, que se traducía por producción, es el arte del cómo más que del cuánto, de la forma en la que se produce).

U: ***La introducción a un conocimiento cultural del sonido, que incluye, por ejemplo, su comprensión física, ¿Podría separar estas prácticas de sus relaciones con la música?***

A.G.H. No, al contrario, la música es física y matemática y poética. Pero lo que dices es una cuestión delicada. Si una persona aborda el estudio de la física o programación por ordenador vinculado al sonido –pongamos un ejemplo–, puede que acabe separándose de la música si se especializa en aspectos puramente técnicos, acotados. Quizás para la evolución de su trabajo o de un cierto discurso sea importante, pero para el espectador ha supuesto una nula comprensión sensible

o disfrute. Si el espectador ha tenido una educación en física, pongamos el ejemplo, a lo mejor aprecia y se emociona al reconocer ese trabajo del artista, pero entonces hablamos de un círculo de especialistas, cerrado. No sé si el arte debe actuar, en este sentido, para sí o hacia afuera, de las dos maneras seguramente. Pero la realidad es que la actividad artística se halla concentrada en un ámbito o sector de población pequeño y a la par abierto para todos. Entre lo hermético y lo global, el arte fluctúa y se llena de contradicciones. Por un lado se le adjudica el papel de tener que exponerse, esa es su tarea, la de no ocultarse, pero a su vez todo lo que muestra es un resultado complejo pocas veces accesible si el público no está educado y entrenado para ello.
Volviendo al tema anterior, en lo que respecta a la continuidad de creación yuxtaponiendo arte y sonido, votaría por centros de producción autogestionados. Podríamos preguntarnos por las posibilidades, a nivel institucional, que existen para apoyar y promover las prácticas artísticas musicales, y si esto no es realista en los tiempos que corren, podríamos dejarlo escrito para dar a entender su necesidad. Como ejemplo, pensar que el Reina Sofía restara de su política expositiva una de las cuatro o cinco muestras que dedica simultáneamente, y concentrara un poco su atención y presupuesto a ofrecer espacios para la investigación pública. Pero esta propuesta, de momento, no deja de ser una utopía.

U:

El problema es que para eso estaba la universidad, que debía ser una institución libre, pero relacionada, en el caso del arte, con el museo. Esta enseñanza se ha tratado a la vez como un privilegio y como una vocación; mantener una investigación universitaria nunca se ha visto como una inversión, sino como una pérdida. Cuando esto no sucede, creo que, en el caso de reclamar, sería más coherente reclamarle a la universidad que al museo. El problema es que el museo tiene dinero, pero la universidad no, porque el museo forma parte de una industria cultural que produce marca.

A.G.H.

Pues habrá que des-marcarse. No podemos considerar todas las actividades en términos de rentabilidad. La reflexión es un tiempo muerto, un intervalo de suspenso en el que no se generan beneficios, al menos a corto plazo.
La Universidad, qué gran tema... Sólo quiero traer en este momento un par de frases, una de Ortega y otra de Cage. El primero habla de Universidad siguiendo el modelo de la Edad Media, la universidad presentaba el "repertorio de convicciones" que había de dirigir la existencia. Por otro lado, John Cage remarca que las universidades están atrasadas; achaca este problema a las preocupaciones por la rentabilidad. Para él, sólo deberían existir universidades experimentales, en el sentido que le daba a esa palabra, es decir, "nobles" (1).
Al hablar de centros de producción extra-universitarios, querría matizar que creo en una posibilidad de trabajo sin una gran infraestructura... Pienso también en dos o tres personas en un espacio reunidos, que crean y ensayan en base a la fórmula de prueba y error.

U:

Creo que este es un tema que surgió en su día con espacios como Arteleku, Medialab, Hangar. Creo que todos ellos están perdiendo el beneplácito institucional.

A.G.H.

Efectivamente, pero también podemos concebir otras posibilidades, si pensamos en otra escala desvinculada de la subvención, presión y dependencia de una entidad mayor, aunque sean para nosotros una referencia estos lugares autónomos. Los trabajos en equipo, formando estudios independientes, como ocurre en la rama de la Arquitectura, casi a modo de pequeña empresa, pueden ayudar a tejer diferentes filosofías artísticas con el sonido, y esto, trasladado a la investigación, puede ser una vía de desarrollo.

U:

Para un ejemplo como el que comentas de relaciones entre arquitectura y sonido están Cresson en Francia y, en España, José Luis Carles, Cristina Palmese y Ricardo Atienza, quienes, en colaboración, han tratado de hacer estudios interdisciplinares de ese tipo.

A.G.H.

Pero me refería más bien a la metodología, a la forma de construir trabajando en grupo, cuya fuente de inspiración pueden ser los estudios de arquitectos o diseñadores. Desde el ámbito del arte sonoro es posible y deseable que se aúnen fuerzas desde diferentes perspectivas: físicos que colaboran con neurocientíficos, con creativos musicales, diseñadores, poetas, escenógrafos, etc.

U:

Esto del arte sonoro, al final, acaba siendo más una categoría crítica que otra cosa. Sirve para englobar, pero ¿Cómo pensar en ella para ser práctica?

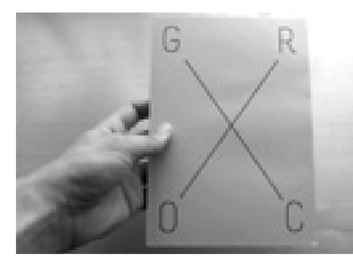
A.G.H.

No hay que interrogar a la categoría "Arte Sonoro". Yo preferiría dejar de dar vueltas de peonza entorno a una nomenclatura que se ha creado, como todo lenguaje, por convención. Es tan arbitrario... Podía haberse llamado de cualquier otro modo. Me atrevería a decir que Arte Sonoro y Artes Visuales son lo mismo. El seguir cuestionando la morfología externa (de una entrada del catálogo "Arte") no lleva más que a metarresultados un poco vanos. El tema interesante es cómo puede ayudarnos a crear resonancias. Si lo concebimos como un marco abierto, el arte sonoro nos invita a que exploremos sus confines y podamos extraer, a medida que nos extendemos, una forma particular de conocimiento. Al repasar algunos textos (volver a pasar por un lugar familiar pero también desconocido), nos encontramos en lugares distintos. Las relecturas son una forma de airear, de ejercicio, de estar en marcha, tiene que ver más con el entrenamiento que con la prueba final. Encontrar un buen tono mental es cuestión de práctica y de trabajo, ojalá pudiéramos encontrar un tiempo para ello.

Comenta algunos de los puntos de arranque de tus cursos. ¿En qué se basan? ¿Qué referentes teóricos e históricos manejas?

El año pasado quise materializar una inquietud, la de crear una línea pedagógica que afrontara distintas modalidades del arte contemporáneo, que yo misma tenía pendiente por explorar a fondo. No era fácil el cometido por la cantidad de libros, info, etc. Finalmente, en noviembre de 2011, convocamos un taller experimental desde In-Sonora que tuvo por nombre Sonoridad Amarilla. Fue una empresa que aunaba, por un lado, el deseo de crear un grupo de trabajo y, por otro, fomentar la transmisión y reflexión entorno a la práctica teatral y musical, lo que viene denominándose performance musical u ópera contemporánea también. Como todo deseo, nació por una carencia, en mi caso la de no haber disfrutado de un programa o una reunión permanente de estudio.

Como presentación del taller, realizamos una experimentación en directo. Consistió en un concierto de luz, sonido y texto basado en una composición de Kandinsky, Der Gelbe Klang. Este escrito, que apareció por vez primera en 1912, sirvió como manifiesto para los artistas abstractos en Munich, el famoso Almanaque Blaue Rieter (El jinete azul). Gracias a esta recuperación del libreto de Kandinsky, nos seleccionaron para hacer una residencia de arte y presentar el resultado en el festival Música 13, en la Nau Côclea de Cataluña.



Este periodo de trabajo en equipo nos ha traído el nacimiento, no sólo de una pieza performativa (y una publicación principalmente), sino de una manera de compartir tiempo y espacio de creación rodeados de naturaleza. Hemos aprendido lo importante que puede ser mantener el fuego de la chimenea o respetar los límites creativos de cada persona, lo que ha fomentado un vínculo particular y una convivencia entre los cuatro integrantes intensa.

Dentro de un par de semanas expondremos el resultado de nuestro proceso en una ermita abovedada del siglo XVI, no consagrada a fines religiosos. El espacio nos ha sido regalado ad hoc para nuestra tarea, pues tiene unas dimensiones, tanto simbólicas como espaciales, interesantes para explorar. El reto de hacer este "espectáculo" en el contexto del pueblo de Camallera, un lugar pequeño y familiar, nos atrae más por su significación. La ópera contemporánea puede así extenderse y procurar manifestarse en toda su variedad y permutaciones posibles.

Para la cita traemos un nuevo libreto que hace homenaje al predecesor, lo hemos titulado GROC 1912-2012 (groc significa amarillo en catalán, y la fecha es el centenario del texto original). Como presentación en escena, reflejamos el proceso de elaboración de materiales en los días de ensayo. Hemos extraído de la realidad y de nuestra fantasía, en relación al estilo de Kandinsky, un pentagrama reciclado. Nuestra partitura son fragmentos móviles que vamos articulando para cada ocasión, cada uno trabajando en autonomía y, a la vez, en equipo. El resultado de nuestra pieza es lo que generalmente supone el punto de partida: el libretto.

Este énfasis en la parte textual remarca la posibilidad de englobar, bajo una publicación en formato físico, una situación sensiblemente efímera. Por otro lado, nos coloca en una posición parigual en relación a las acciones individuales, todos tenemos un sitio y capítulos que nos definen, pero prima la unidad de lectura, de estructura y objetivo. Valga como ejercicio también de escritura y reescritura, que nos hemos impuesto con gran satisfacción.

La idea de explorar la vertiente de la performance musical también ha podido desarrollarse como taller en el centro Aula de Música Experimental que coordina Alberto Bernal. En este primer curso hemos desmigado las prácticas artísticas que rodean al aparato escenográfico y teatral, creando ejercicios musicales fuera del encuadre convencional del género Opera.

La idea de taller en la galería Menosuno, sin embargo, se desarrolla en forma de cursos los fines de semana, concentrándose por bloques de contenidos. Todos los temas que se tratan están íntimamente ligados entre sí, el monográfico Conceptos del Arte Sonoro se dividide, por ejemplo, en tres capítulos. Sintetizando, a grandes rasgos, tocamos la arquitectura, al arte minimalista y conceptual, junto al plano aural (las prácticas relacionadas con el sentido de la escucha).

Con respecto a las clases, y lo que he sacado de ellas, debo expresar un sentimiento bastante vecino al que he encontrado leyendo a John Cage. Él decía, hablando del alumno, que en cada caso trataba de descubrir quién era y qué podía hacer, pero muchas veces –confesaba– lo que ocurría es que acababa siguiendo él al discípulo. Lo fundamental era, y en este punto me identifico, que sus alumnos le habían enseñado que lo que prefería era no enseñar. En mi interior reconozco que no tengo un talante de profesor al uso, en última instancia podría decir también que no enseño, en todo caso participo de una experiencia colectiva, que es proclive (por su mismo formato e intención) al hallazgo y a la reelaboración. Dadas las circunstancias, me toca guiar u orientar la clase, pero la información que refrescamos es lo que importa en todo momento. Refrescar, descubrir (idea de Mc. Luhan y también de Cage), como si fuera nuevo un material que nos está esperando desde hace tiempo, sentir vivo el mensaje y extraer de él nuevas connotaciones, eso me interesa.

Siento que se da por hecho demasiado a menudo, y especialmente en ámbitos culturales, lecturas de libros, conocimiento de autores y profundización en las teorías. Para mí, no es sencillo. Yo leo muy despacio, no por deficiencia, sino ¡porque soy así!, y además me gusta ir lento. Y me gustaría que la glotonería casi neurótica y acelerada de engullir datos y de ampararse en ellos que a menudo observo no fuera un deporte tan extendido. Me atrevería a decir que es de alto riesgo además, porque se convierte en una forma de competitividad. Duchamp propone casi a modo de acertijo: "uno debería esforzarse por alcanzar la imposibilidad de recordar" (2).

1 En el libro de entrevistas con Daniel Charles *For the Birds*, explica que la nobleza consiste en dar a todas las cosas tratamiento igual, y en la igualdad de sentimiento.

2 Copio la idea de Duchamp tal como lo explica John Cage: "En la civilización actual, donde todo está estandarizado, donde todo se repite, la cuestión decisiva es olvidarse durante el tránsito de un objeto a su duplicado. Si no tuviéramos esa capacidad de olvido, si el arte actual no nos ayudara a olvidar, estaríamos sumergidos, ahogados bajo esas avalanchas de objetos rigurosamente idénticos".

Antipatía es una plataforma de difusión que se articula en dos programas de radio: Fuck the Bastards & Tratamiento de Shock, que se emiten gracias a Radio Bronka (en el 104.5 de la FM –24 horas– y el 96.6 de la FM –de 00 a 14 horas–) para toda la Barcelona metropolitana y periferia. Es también un boletín impreso que se edita gratuitamente de forma mensual, además de un blog.

HYPERLINKS:

http:// antipatiazine. wordpress. com

http:// atomizador. bandcamp.com/album/pop-radical

Antipatía Zine: ***Estamos aquí con nuestro gran amigo Jose. Nos ha visitado este pasado fin de semana con su proyecto ATOMIZADOR, en formato Pop Radical. Si conoces un poco a Atomizador ya sabrás como las gasta, ya que tiene varios discos editados en ese formato. Pero, hoy, lo tenemos aquí para conocer una faceta un tanto desconocida para nosotr@s, y además nos interpretará algunos temas, utilizando únicamente su voz como instrumento, acompañada con un pedal de delay. Es que tú sin delay no eres nadie. (jeje)***

Atomizador: No... Bueno, lo que voy a hacer hoy, yo le llamo poesía punk concreta, lo que es poesía sonora (que es el nombre que ha recibido el tipo de experimentación sonora que es puramente vocal, de garganta, con sonidos con la boca). Yo también lo hago sin pedales, pero, bueno, me gusta tener siempre un pequeño pedal para usarlo más que como delay, me gustan los sonidos electrónicos que salen de él. Yo lo utilizo como sampler, es un mini sampler, o nano sampler, porque tiene un segundo de sampler que permite modificación. Hoy tengo uno, normalmente uso más, a veces ninguno.

A. Z.: ***¡Wow! Estoy bastante impresionado –todo hay que decirlo– porque, si bien cuando descubrimos tu proyecto era completamente ruidoso, con walkmans, delay y gritos, luego conocimos tu faceta más melódica, haciendo un material completamente diferente, y ahora das otra vuelta de tuerca. ¿Tienes material editado en ese formato o piensas editar algo en un futuro?***

A: Sí, bueno, yo llevo haciendo cosas con la voz desde... Bueno, tuve un momento de crisis de tocar en Campamento Ñec Ñec (que era un grupo en el que tocaba hace unos años), y dejé de tocar la guitarra, dejé de tocar los instrumentos de cuerda, dejé de componer canciones, y tuve un momento de experimentación, en el que usé todo lo que tenía al alcance. Yo intento siempre adaptarme a lo que tengo, intento no comprarme cosas nuevas, y, bueno, tenía en mi casa walkmans, el tocadiscos, y estuve experimentando. Ahora estoy intentando quitar, a mí me gusta tocar con los mínimos medios posibles, y el objetivo era llegar a hacer algo exclusivamente con la voz, en el plano más experimental, más improvisado –por decirlo así–, porque experimental...

El pop también puede ser experimental. Ahora estoy en ello, aparte de tocar, aparte de componer canciones, recuperé este asunto, y bueno... es lo que más me gusta hacer. Saqué una cinta que se llamaba **Escupitajo**, que era algo muy parecido a esto (en mi opinión todavía estaba un poco verde quizás) y, ahora, un sello de Perú (Buh Records) sacó un mini CDR que se llama **Torsión**, que son cuatro temas de algo de lo que estoy haciendo hoy aquí más o menos. Mi idea es grabar y editar más cosas como siempre he hecho, sin ninguna pretensión más.

A.Z.: ***Pero podríamos decir que esto es una primicia porque casi nunca lo has presentado en vivo, ¿No? Al utilizar únicamente la voz, nos recuerda a otro proyecto similar que tenías: BIKO.***

A: Sí, bueno, primicia en directo... Alonso, el chico que es Scumearth, montó un festival que se llama **Modus Operandi** y mi idea era haber tocado así. Estaba con un catarrazo medio griposo y tuve que hacer algo más ruidoso porque no tenía la voz en condiciones de hacer nada así. Para hacer esto necesito tener la voz perfecta. Entonces, nunca he tocado en directo así. Me gustaría. Tenía un dúo que se llamaba BIKO, con un chico de Bilbao, que era un dúo de improvisación vocal extrema, sin ningún tipo de pedal ni efecto. Esto tiene un poco esa onda, tiene el mismo espíritu.

A.Z.: ***Con la variedad de sonidos y estilos de música que salen de tus composiciones, tienes para todos los gustos. Cuéntanos cómo ha sido la aceptación a todo esto.***

A: Bueno, como a mí me gustan muchos estilos de música diferentes, y realmente mi cuerpo me pide expresarme de diferentes maneras, yo musicalmente soy anti-dogmático. El DIY se puede expresar de mil millones de músicas y de maneras, y yo sigo ese camino. Es lo que me pide el cuerpo. Yo no me preocupo mucho de lo que piense la gente. Sí que sé que desde fuera pueda parecer que esté jugando al despiste, pero es lo que siempre he hecho en realidad. No me gusta estar estancado 15, 20 años con la misma movida y el mismo nombre. Creo que te libera y te quita cadenas mentales y cadenas creativas cambiar de nombre, cambiar de aparatos, cambiar de forma de expresarte en la vida en general, en el arte, y en la música muchísimo más. Para mí hacer estas cosas así es... Para mí no hay una distancia abismal entre lo que hago con un ukelele o lo que hago con la voz, son diferentes expresiones que yo tengo. Todo se basa mucho en la velocidad, en el nerviosismo, que es un poco mi forma de ser, y espero que a alguien le guste. Si no le gustara a nadie lo seguiría haciendo igual. Y sí que es cierto que tocando canciones la gente está más receptiva a este tipo de sonidos. Pero, igualmente, a gente que le gusta más el ruido y no soporta oír una canción, no sé. Yo veo que tendemos a estar en nuestras pequeñas cárceles creativas y, personalmente, eso creo que no lleva a ningún lado. Hay que romper con todo eso cuanto más mejor. Joder, lo que hacéis vosotros de mezclar bandas de estilos diferentes en conciertos: un grupo de HC, con un tío haciendo noise, o alguien que hace folk con espíritu punk. Hay que romper esos esquemas, yo creo que cada vez más, y cada vez de una forma más extrema, y lo que la gente diga... Me parece un cerrazón de mollera la gente que dice escucha punk y no escucha nada más, desde que se levanta hasta que se acuesta dale que te pego.

A.Z.: ***Sabemos que tus trabajos en formato Pop Radical han triunfado bastante, las ediciones se han***

movido bien. Hombre, no son muchas copias pero... Cuéntanos qué dice la gente.

A: A ver, son ediciones pequeñas, son ediciones de 300 copias. El primer disco fue coeditado con varios sellos, que fue el split con Mau de Espèrit, y el último, el **Pop Radical**, que lo sacaron otros sellos, que no lo saqué yo; también son 300 copias. La promoción... Yo no doy entrevistas a algo que no sea un fanzine o un medio sin publicidad ni asuntos feos, entonces... Me refiero a que hay momentos que crees que es algo inexistente, sacas una cosa y parece que no hay ningún tipo de feedback. Cuando toco en conciertos es el momento en que la gente viene y me compra el disco o me comenta lo que ha escuchado. Hay gente que le gusta mucho, y supongo que a otra le gusta menos... Cuando dices lo de triunfar..., yo creo que en el momento en que haces la canción en tu casa ya has triunfado, no hay un triunfo mayor que hacer la música así, no hay ningún triunfo más. Lo que se puede llamar éxito comercial, en realidad a quién le importa eso. Yo, básicamente, vendo los discos cara a cara con la gente que viene a los conciertos y eso me encanta, la verdad, y me gusta cuando alguien me dice que le ha gustado el concierto, en el sentido de triunfar. Pero en el sentido de ventas, pues, claro, no son superventas. El primer disco sí que está prácticamente vendido. Hicimos Mau y yo una gira (algunos fines de semana y varios días), 10 o 12 conciertos y, básicamente, vendimos el disco ahí. Y este último, no lo sé muy bien, porque ya te dije que no lo he sacado yo, las copias que tengo las voy vendiendo, y voy pillando más.

A.Z.: ***Y fuera del circuito DIY más puesto en práctica, ¿Te han llegado algunas ofertas –digamos– más comerciales, tipo Indie Pop?***

A: Con el formato de Pop Radical sí que es verdad que estoy teniendo pequeños contactos con el mundo del **Indie**, pero no es un indie más **mainstream** como Los Planetas y todo eso, es un **indie**... no me atrevería a llamarlo combativo, pero sí que es Indie DIY. Sí hay gente que me ha contactado, que me ha comprado el disco, gente a la que he conocido. A mí, la música Indie, en realidad el Pop, siempre me gustó, claro que me gustaría que el Indie fuera un poco más DIY. Por lo menos aquí en el Estado no abunda mucho, son pequeños reductos. Por ejemplo, aquí en Madrid, está la gente de Aplasta Tus Gafas De Pasta (lo que yo llamo Indie duro), es gente 100% DIY. Bueno, ha habido ciertos contactos con esta gente. Yo no estoy cerrado a nada que venga de personas; si viene representado de alguna institución o algo así, es otra historia. Pero los contactos no han sido tipo el contrato de nosequé, no, han sido contactos personales.

A.Z.: ***Es mucho más importante la actitud que puedas tener tú al poner en práctica tu proyecto musical o "artístico" que el estilo de música que interpretes. Eso, desde aquí, siempre lo hemos valorado y destacado, al igual que todo el material que editas bajo tu sello Afeite al perro. Dentro del mundillo "artístico", tus trabajos se cotizarían mucho debido a su calidad gráfica y sonora, y***

tú vas mucho más allá, sigues rompiendo moldes, y por ejemplo la edición más cara de tu sello ¿Qué son: 2 euros?

A: No tienen un precio fijo, pero intento venderlo a un precio que yo creo que es justo, y hay veces que he intentado no pasar por el dinero. Joder, si estamos hablando de intercambiar las cosas y luego te comportas como una empresa, ¿Qué cambio es ese? Por mucho que la música sea punk o sea lo que quieras que sea, me refiero ¿Qué cambio real hay ahí? Más que un cambio estético, que, bueno, también tiene su valor, igual no me gusta su forma de actuar pero igual la música o el arte sí que me gustan, y en eso no soy nada cerrado. Pero, bueno, me gusta hacer las cosas de la manera que yo creo que es justa. Yo creo que es justo que todo el mundo se pueda comprar una cinta o un disco. Por desgracia el precio de la fabricación a veces es caro, y el precio igual es más caro que el que a mí me gustaría. Por ejemplo, cuando hago los fanzines que tienen cosas a color, pues, el dinero que me gasto intento recuperarlo porque, si no, tendría que chapar el sello o algo así. La idea es –como hacéis vosotr@s también– que sea justo, que concuerde un poco con lo que tú te has gastado en hacerlo, no que una cosa te cueste 2 euros y la vendas a 20, como pasa en el mercado y en todo. Intentar hacer cosas que tengan calidad, no por hacer las cosas DIY hay que hacerlas cutres, eso siempre lo he defendido. Creo que comprar un disco de una persona o una banda que se lo ha autoeditado tiene que tener mucha más artesanía, más amor y más pasión que cualquier disco que compres en una tienda de discos, debería de ser así; entonces yo intento hacerlo así, intento dibujar todas las portadas, que quede lo mejor posible, conseguir el papel adecuado, tampoco tengo muchos medios, porque yo no sé hacer serigrafía –me molaría–. Bueno, no sé... Vosotr@s sí que sois más artesanales en ese aspecto. Yo, por ejemplo, dependo de copisterías, etc. Creo que la importancia está en eso: ¿Qué me vale? Si un disco cuesta 30 euros, ¿Quién lo puede comprar? O una cinta, si vale 7 euros, como en el mundo del Noise... Hay mucho material muy caro circulando por ahí, una cinta por 40 euros en eBay... Joder, ¿A quién está dirigida esa música?

A. Z.: ***Igual a los Records Collectors a los que Poison Idea hacían referencia en su día, ¿No? (jeje) Sí, pero lo que yo quería resaltar es que, como decías que en el formato Pop Radical igual habías tenido un poco más de reconocimiento y que hay sellos o bandas de pop que hagan sus cosas completamente DIY, muchas veces tocar esos estilos más digeribles y menos arriesgados evoluciona o muta hacia caminos o intereses más oscuros, y en cambio tú siempre te has opuesto a todo eso. También, creo que hay sellos que se autoproclaman punks y DIY, y a pequeña escala son pequeñas empresas y***

reproducen los esquemas de todas esas discográficas que nos gustaría ver ardiendo. ¿Qué piensas de todo esto?

A: Bueno, tampoco quiero dar la impresión de que soy un purista, porque no lo soy. Supongo que toda la gente que hace cosas las hace porque le gusta hacerlas así. Cada un@ tiene que hacer lo que le dé la gana, l@s demás, luego, somos libres de consumirlo, apoyarlo o lo que sea. A ver, yo también compro discos caros, por desgracia el mundo de la electrónica y el noise es caro de la hostia. Creo que todo tiene que pasar por una crítica constructiva o destructiva –no lo sé–, pero no quiero dar la impresión de ser un DIY **warrior** o algo así. No lo soy. Es como me gusta hacerlo a mí, simplemente. Es mi parte de devolver el favor. Para mí, descubrir el Punk, más que el Punk, cuando me gustaban los Sex Pistols, porque ya ves lo que puedes sacar de ahí... sí, hicieron un discazo de la hostia, pero ¿Qué puedes sacar de ese disco para tu vida cotidiana? Nada. Pero, claro, descubrir a otros grupos que hicieran Punk DIY, pues, te vuela la cabeza. Te transmite algo que te cambia tu vida cotidiana, el cerebro hace un clic y jamás vuelves atrás. Hay gente que vuelve, pero yo no entiendo a la gente que vuelve después de haber conocido eso. Para mí es devolver ese favor. A mí me gustaría que alguien al que le guste ATOMIZADOR pudiera sentir lo mismo que sentí yo cuando descubrí..., yo qué sé, a Fugazi o a Minor Threat, no sé, grupos que escuchaba cuando era adolescente que me cambiaron la forma de ver la música, el arte y en cierto modo también la vida: pensar que la música tiene que ser una cosa libre, que no tienes que salir en una jodida revista con anuncios misóginos, que no tienes que vender cerveza para hacer música. Cuando eres pequeño piensas que todo tiene que pasar por el mismo aro porque es lo que la tele te dice, los discos te dicen y es lo que todo el mundo te dice. Descubrir eso es una liberación. Estar fuera de esa industria lo hago porque me gusta, tampoco juzgo a nadie.

A. Z.: ***Antes, a modo informal, comentábamos cuánto tiempo hace que no vemos a una banda que nos cambie la vida. Puede que sea causa de nuestra madurez [risas], o que a estas alturas ya las hayamos visto de todos los colores. ¿A qué crees que se debe esto?***

Bueno, es una cosa que me he planteado y me planteo muchas veces, y lo he hablado con mi amigo Miguel, el chico que tocaba la batería conmigo en Campamento Ñec Ñec y Ensaladilla Rusa. Hablábamos mucho de estas cosas. Ahora, has visto muchas cosas y es mas difícil que algo te impacte, aún así, cuando ves algo con mucha energía, te sigue impactando. Yo siento que hay un momento un poco decadente, seguramente también lo había cuando yo era más pequeño, pero al ser todo nuevo para mí... Pero, en el Punk –lo hablábamos ayer–, yo voy a un concierto de Punk y sé que nada me va a sorprender, o casi nunca. Me gustaría ver algo más de imaginación, de riesgo... No lo veo. Hay veces que hay energía, y esos momentos son los que valoro, por eso sigo volviendo. Me llena de inspiración, por ejemplo, ver a un grupo de veinte años con energía tocando. Pero lo que normalmente veo es una fórmula que lleva 30 años de fórmula. El Punk se ha convertido a veces un poco en Rock and Roll. En Madrid, a veces, me da esa impresión: estar en un concierto de un grupo Punk y podría ser perfectamente un grupo de Rock o de Garaje de toda la vida. También creo que hay pocos momentos en la vida que se puedan considerar cruciales. ¿Cuántas veces un acontecimiento te puede cambiar la vida? No muchas, ¿No? Por ejemplo, a mí una cosa que me cambió la vida fue ver a The Ex de pequeño, fue un momento que, al día siguiente de verlo, no podía hacer lo mismo, no podía hacer la misma música, no

podía tener el mismo pensamiento hacia la música. Es un momento que te puede pasar una o dos veces en la vida, no te puede pasar más. Sería bonito que te pasara más pero es muy difícil. Por ejemplo con The Ex, tocamos con ellos Campamento Ñec Ñec y eran una sombra de lo que habían sido, era otra historia. Hablo de la música, pero igualmente hay momentos en la vida que también te cambian, algunas experiencias personales que te cambian la vida mucho más profundamente también.

A.Z.: ***He de confesar que todo lo que haces me inspira mucho, y después de descubrir tus trabajos, ahora veo el mundo desde otras perspectivas [risas]. Ya para ir acabando, cuéntanos qué estás tramando con Afeite al perro.***

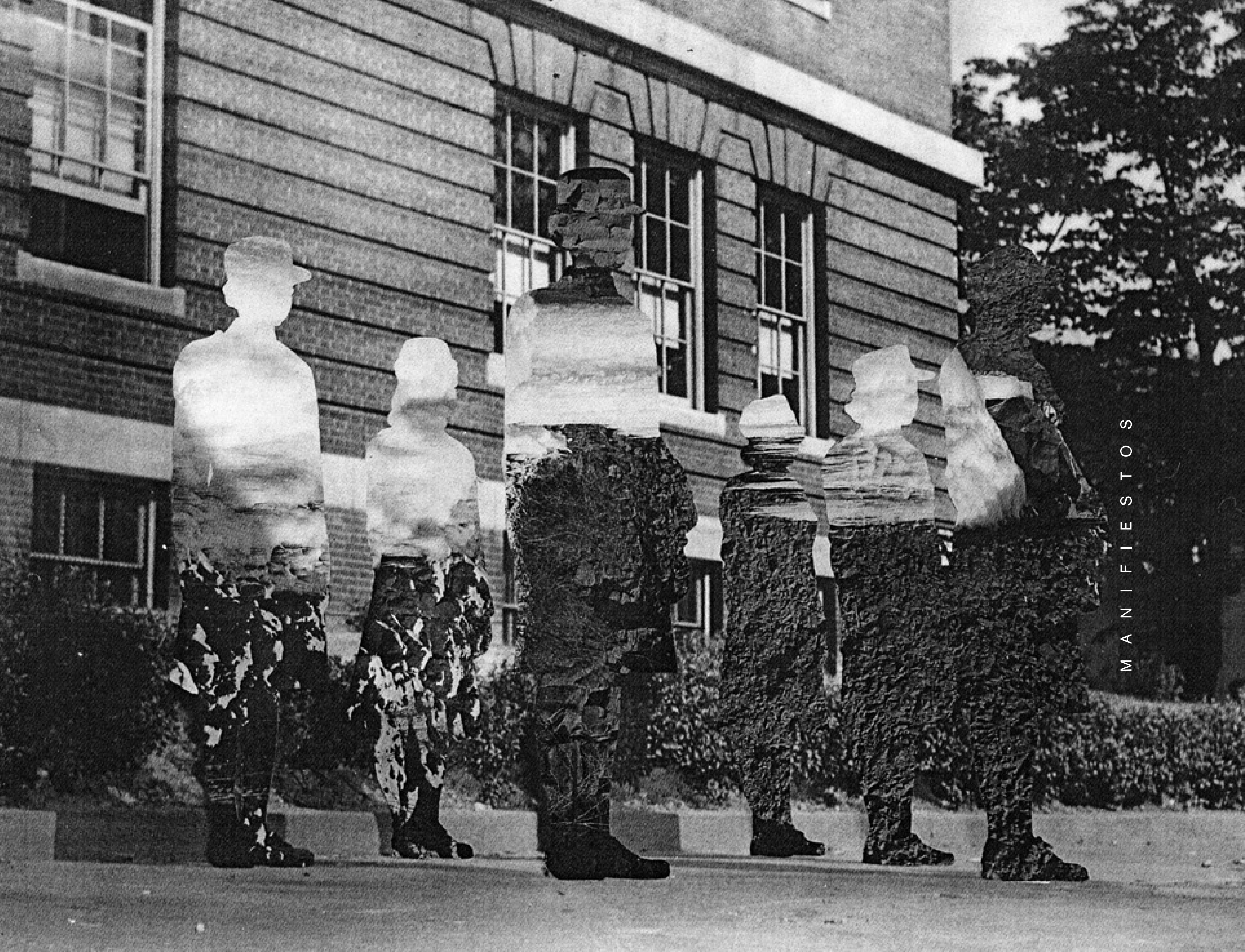
A: Lo próximo que quiero sacar es un compartido con Prisma en Llamas [n d e: ya está editado]. Es un grupo de pop de Madrid en el que tocan Hugo y Pablo, dos buenos amigos. A Pablo le conozco de hace mucho, tocaba en Ensaladilla conmigo, y a Hugo también, toca en Margarita. Afeite al perro será uno de los sellos que lo editen. Sigo componiendo canciones con el ukelele y con la voz... Voy a sacar una cinta de Sudor [n d e: ya está editada y prácticamente agotada]; quiero sacar unos conciertos que tenemos grabados de Humor Vítreo; estoy haciendo un nuevo **Manchas y Ruido**, que es un boletín que hago inspirado en el boletín **Alta Intensidad** de Teodoro (hice tres números, pero me cuesta mucho escribir); también sacar un nuevo fanzine **HAZ**.

A.Z.: ***Muchísimas gracias por atendernos y ofrecernos tu compañía.***





Imgs: Fidel
pocoojo.wordpress.com


MANIFIESTOS

ARIKA Manifiesto

Introducción de Mattin
www.mattin.org

Arika es una asociación coordinada por Barry Esson y Bryony McIntyre, con base en Escocia, que se encarga de organizar eventos y festivales de música y cine experimental, entre los que destacan INSTAL en Glasgow y Kill Your Timid Notion (KYTN) en Dundee.

Han estado siempre llevando las cosas al limite, sólo hace falta ver las programaciones. Por ejemplo, organizaron el primer concierto de Jandek. La primera vez que vi la programación del festival en el 2003 me chocó ver a AMM y Merzbow tocar en la misma noche.

Para tener una idea de cómo se toman en serio la experimentación: en la edición de 2009 de Kill Your Timid Notion, Jarrod Fowler estaba programado para dar un concierto el último día. Durante todo el festival nadie sabía lo que Jarrod iba a hacer en su concierto. El último día decidió contribuir con una no-contribución. ¿Qué quería decir con esto? Que no tomaría ni espacio ni tiempo, simplemente estaría en el festival como otra persona más de la audiencia. Si alguien quería hablar con él, pues perfecto, pero nada más. Mi impresión es que el 95% del público no se enteró de esta contribución. Aún así, Barry y Bryony respetaron y apoyaron a Jarrod en su decisión en todo momento. Una anécdota graciosa: Keiji Haino fue invitado a una edición de KYTN a tocar dos noches. Barry sabía que a Keiji le gustaba mucho los dulces, así que después de su primer concierto le agasajó con unas buenas cantidades de tartas y pasteles. Se atiborró de tantos dulces que tuvo que cancelar su segundo concierto.

Este manifiesto fue presentado en la décima edición del festival INSTAL, en el Tramway de Glasgow en noviembre de 2010. Arika, en un acto de desubjetivición dejaron el manifiesto en manos de la Glasgow Open School, y éstos lo que hicieron fue grabar las conversaciones que tuvieron al respecto y reproducirlas durante el festival. El caso es que este manifiesto fue repartido de manera informal durante el festival pero no masivamente. Había que buscarlo y encontrarlo. No está en la red ni ha vuelto a ser presentado en público.

Barry no estaba del todo convencido de publicar esta traducción, ya que, como me comenta, su manera de pensar ha cambiado desde entonces. Eso sí, reconoce que éste fue un punto de inflexión. Esta fue la última edición de INSTAL y, en cierta manera, uno puede ver con el manifiesto que están cerrando un ciclo. Bajo mi punto de vista, sintetiza de manera muy clara ciertos problemas que se vienen obviando dentro de la música experimental y en sus variantes, como en el ruido y la improvisación.

Estos son algunos de los puntos que el manifiesto critica fuertemente:

- La perspectiva fenomenológica, en la cual los sonidos son autónomos en si mismos.
- La estetización de la abstracción del sonido y los nichos que se han generando respecto a los diferentes gustos (un claro ejemplo es cuando se oye hablar de la música experimental como si fuesen buenos vinos,

dependiendo de los sonidos y texturas y de las habilidades de los músicos).
- La expresión artística individual y la libertad que estas prácticas presuponen.
- Pensar que estas prácticas son políticas de facto.

Para hacer esto nos ofrecen algunas propuestas, como volver a reconsiderar los aspectos radicales de estas prácticas desde una perspectiva diferente. Esto presupone desarticular los hábitos y las reglas informales que se han ido generando y que han ido dejando atrás posiciones más críticas.

El manifiesto articula hábilmente dos conceptos para identificar los problemas y el potencial de las prácticas experimentales. Uno tiene que ver con la idea de sujeto de Alain Badiou, y el otro, con la Fuerza (de) pensamiento de François Laruelle.

Es difícil de explicar fuerza (de) pensamiento sin entrar en la no-filosofía de Laruelle, pero en pocas palabras y a lo bruto se puede decir que es la fuerza irreflexiva, inmanente, fenoménica y radical del pensamiento que no es corrompida por intereses contextuales ni personales, ni divisiones disciplinarias. Es anterior a la síntesis y tiende hacia la universalidad, renunciando a lo privado.

Poniendo un ejemplo: para Laruelle, la fuerza (de) pensamiento en Marx sería el proletariado ya que es el sujeto revolucionario; en la improvisación, podríamos decir que sería su capacidad para subvertir constantemente sus propias convenciones y generar una igualdad radical indiferente de categorías establecidas: a) todo el mundo lo puede hacer indiferentemente, si es un músico o no, y b) se pueden incorporar, indiferentemente de su valor estético, no sólo cualquier tipo de sonidos, pero también cualquier aspecto de la vida. Por esto mismo, tiene la capacidad de producir nuevas relaciones sociales mientras que genera una sensación de fragilidad en los participantes (como si fuese un salto al vacío sin saber con certeza lo que va a pasar).

El manifiesto acompaña la fuerza (de) pensamiento con la concepción del sujeto de Badiou. Para él, nuestra subjetividad es producida mediante lo que él llama el acontecimiento. El acontecimiento es una excepción y no lo podemos producir nosotros. El acontecimiento desaparece, pero deja una huella. Una huella mundana que abre la posibilidad de decidir sobre las consecuencias situacionales del acontecimiento. Badiou llamará "sujeto" a la orientación general de estas consecuencias sobre un cuerpo (es decir, sobre una configuración mundana apta para funcionar como soporte del formalismo subjetivo). Nos llega y nos transforma si nos mantenemos fiel a él.

Este manifiesto identifica esta huella y nuestra capacidad de reconocerla con la fuerza (de) pensamiento. Dependiendo de cómo nos mantengamos fieles a las consecuencias de este acontecimiento, iremos produciendo no sólo nuestra subjetividad sino un nuevo presente. Esto es lo que Badiou llama un sujeto fiel. Si negamos esta huella y el potencial del presente que se puede producir, estamos siendo un Sujeto Reactivo. Y si ocultamos el carácter universal de este acontecimiento

detrás de una corporalidad (etnia, raza, nación, comunidad), entonces estaremos siendo un Sujeto Oscuro.

Digamos que yo he tenido un evento con improvisación, entonces tengo la obligación de identificar su fuerza (de) pensamiento y ser fiel a él sin caer en las diferentes corrientes, grupos y escenas que no son fieles a los aspectos universales que contiene esta práctica.

Para contrarrestar la idea de la expresión individual, las maneras de trabajar que refuerzan la autoría, el manifiesto propone la no-creatividad, que viene asociada a la de escritores conceptualistas como Vanessa Place, Kenneth Godsmiths y Robert Fitterman. Una de las performances mas potentes que vi en el festival INSTAL 2010 fue la lectura de Vanessa Place de sus Statements of Facts. Vanessa trabaja normalmente como abogada, defendiendo a personas acusadas de los delitos más brutales (violaciones, pedofilia, asesinatos) y que ya han sido sentenciadas. Ella se dedica a tratar de rebajar las penas. En Statements of Facts, ella se auto-apropia de su trabajo diario y utiliza el material redactado que describe lo que ha pasado en el caso. Este material es verídico y público. Ella, en su performance, lo único que hizo fue leer estas escenas escabrosas y detalladas como si fuese poesía.

En este mismo festival, Ray Brassier, yo y la Glasgow Open School hicimos un taller llamado Evacuation of the Great Learning, al cual se apuntaron unas 50 personas (músicos, artistas y activistas) Durante el festival tuvimos tres sesiones de 3 horas cada una. Arika nos dejó las 4 horas y media finales del festival y todas las condiciones materiales del Tramway y del festival para improvisar lo que podría ser un contra-festival o un no-festival en relación a INSTAL 2010. Durante el taller nos fue imposible llegar a un consenso, y la única decisión que se aceptó fue la de aceptar cualquier propuesta.

Una de las propuestas fue apropiar algunas de las performances que se habían presentado en el festival pero con ligeros cambios perversos. Una de estas fue la performance de Vanessa Place, pero quien leyó los Statements of Facts fue un bajista muy majo pero inocente que no sabía lo que iba a leer. Cuando estaba leyéndolo se podía ver cómo se le iba poniendo la cara cada vez más pálida. Parecía que se sentía cada vez más culpable. Otra de las propuestas que se hizo fue acabar el festival con una asamblea en el que todo el mundo participaría de igual manera (incluidos los trabajadores del Tramway), sin que nadie hablase por encima de nadie. Uno de los participantes del taller comentó de manera auto-crítica que al aceptar todas las propuestas estábamos reproduciendo el sujeto individualista que tanto hemos criticado (y que, por supuesto, también es criticado en el manifiesto). Resulta curioso, porque unos meses más tarde mucha de la gente que estuvo presente en el taller y la Glasgow Open School participaron en una de las ocupaciones universitarias más larga de la historia del Reino Unido (http://freehetherington.wordpress.com).
De este taller, y en relación a este comentario, salió la pregunta que le hice a Brassier en el Metal Machine Theory #4 y que fue publicada en castellano en el anterior Ursonate. En esta asamblea Barry también comentó, con tono desesperado pero muy sincero: ¡No quiero que disfrutéis, quiero que penséis!

INSTAL 10
Manifiesto Colectivo – Intento Número 1
Por Arika y Glasgow Open School

Traducido por Blanca Rego y Artantxa Catalán

Para demostrar su convicción de que nada en el mundo es tan prescindible como la idea de individuo, Barry se ha propuesto intentar desindividualizar las charlas organizadas por Arika en el festival INSTAL 10. He aquí cómo...

El siguiente texto está copiado de escritos de diferentes autores, modificados sólo por coherencia, para hacerlos aplicables a la música u organizarlos de manera que presenten falsamente una voz personal, de un solo autor. El hecho de que Barry no soporte la connotación privativa de la expresión personal forma parte del plan <-> problema.

La semana pasada Barry pre-grabó y reprodujo estas "charlas" en la Glasgow Open School, intentándolas hacer pasar por propias de manera descarada, poniendo en evidencia la falsedad de lo que estaba intentando hacer. Al terminar, grabó la conversación colectiva que surgió y las respuestas a "su charla".

En lugar de presentar una charla personal y subjetiva de Barry, en INSTAL vamos a reproducir esa grabación colectiva secundaria (¿Una subjetividad colectiva?).

Como tal, el siguiente texto tiene la única intención de mostraros en la medida de lo posible (si es que os interesa) la información a la que respondió la Glasgow Open School. No queremos ocultar ninguna parte del proceso. De hecho, esperamos que lo continuéis.

Charla: A
Duración: 6 minutos
Título: ¿Creéis en fantasmas?

0. Descargo de responsabilidad

Voy a intentar evitar presentar aquí cualquier cosa que pueda parecer un pensamiento original.

Para dejarlo claro, de una manera ciertamente torpe (insistiendo en que siempre incluimos el acto de comunicación en el contenido de la propia comunicación, ya que el significado de cada acto de comunicación incluye una afirmación reflexiva de que es un acto de comunicación), me he limitado a montar las palabras que vais a escuchar (y las ideas que representan), no deberíais atribuírmelas a mí.

Voy a intentar que parezca que estas palabras vienen por inspiración. Podría haceros creer que son mías, incluso durante una conversación. No obstante, voy a ser sincero, son pensamientos de otras personas, gente con quien a su vez podríamos discutir sobre la procedencia de sus pensamientos.

1. Prefacio: La música es mucho más que sólo música

No decimos esto de manera vaga. No nos referimos sólo a la música con un contenido político por ejemplo, sino a la música en general. Cualquier música que afirme estar interesada únicamente en la belleza, o en elementos exclusivamente musicales, está haciendo una declaración de principios, pero nunca hablamos de ello.

Podríamos decir que toda música conlleva una reivindicación extra-musical. O tal vez sucede justo lo contrario. Quizás toda la música procede de alguna idea o concepto no musical.

2. La situación. O: La música (experimental) no es por definición política en el buen sentido de la palabra

Toda la música experimental que escuchamos hoy día se erige de alguna manera en contra del statu quo, siendo implícitamente política en una supuesta oposición a lo convencional. De hecho, podríamos decir que casi toda la música experimental se representa exactamente como nos dicta el statu quo y la ideología dominante del momento: sé único, exprésate, explota tu potencial, refina tu gusto, cultiva tu sentido de la distinción, individualízate. Tienes que expresar tu visión única de todo, desde tus placeres sexuales hasta tu éxito social, a través de tu música/cocina/colección de camisetas, etc. Así es como se supone que tenemos que actuar en general como buenos consumidores, pero también a través de la música. No es una actitud rebelde, es simplemente una forma de consumismo acelerada.

Así que, analizando este credo compartido, podríamos decir sin pizca de ironía: los capitalistas son buenos músicos de noise. También son buenos improvisadores. ¿Podríamos convencernos de que los improvisadores son igualmente buenos capitalistas?
¿Cómo hemos llegado a este estado tan lamentable?

3 .¿Qué hay en la esencia de la música? (y ¿Vale la pena recuperarlo?)

Las expresiones artísticas más radicales y experimentales emergen siempre como producto de una situación rica, radicalizada y compleja que se da en un contexto social, político y filosófico. Escoged un ejemplo y analizadlo: dadaísmo, situacionísmo, improvisación, el Delta blues. En algunos casos es más evidente que en otros, pero siempre hay un intento de conectar con la cultura dominante de la época o de ir en contra de ella. Esta aspiración se puede reducir a un principio esencial: una idea central, nueva, una forma de relacionarse con el mundo o de adoptar algún tipo de postura —una idea central que todo el mundo que se introduce en el movimiento pueda entender y seguir y pueda usar para decidir sobre algo que de otra manera sería imposible de decidir.

Los músicos o artistas fieles a esa idea central radical la procesan. Si quieren ser fieles a esa idea, están obligados a crear su arte o música de una manera determinada. Podríamos decir que la única forma de medir el éxito de esa música es juzgar si fue creada siguiendo a rajatabla el concepto radical que la hizo nacer. Creo que eso es más útil que afirmar que es buena o mala, o hacer cualquier otro tipo de juicio subjetivo vago e imposible de demostrar.

Por ejemplo, podríamos decir que la música noise surgió de una idea que iba dirigida a todo el mundo: algo así como: “Podemos centrarnos en lo no deseado de las situaciones, podemos saltarnos las restrictivas normas sociales, podemos celebrar el exceso, podemos sobrepasar nuestra propia subjetividad”. Inicialmente, en respuesta a esta idea central, la gente estaba obligada a hacer música que implicase un volumen extremo, un peligro físico y un comportamiento inaceptable para la sociedad de la época.

4. Una reivindicación musical útil

Supongamos que estáis de acuerdo con esta primera afirmación: que la música conjura ideas en respuesta a una situación. Obviamente, lo primero que pensaréis es que hay ideas buenas e ideas malas. ¿Cómo distinguimos unas de otras? Podríamos empezar por preguntarnos si ese concepto radical que se propone es para todo el mundo, universal, o sólo para alguna gente. Si es entendido como herramienta, ¿Podemos beneficiarnos todos, o quieres guardarte el concepto para ti?

5. Fidelidad

Por el bien de nuestro argumento, vamos a empezar imaginando que sucede algo que nos permite identificar un concepto o propuesta centrales, el producto de la interacción social dentro de una situación política, cultural o filosófica, y que ese concepto radical implica un cambio a mejor en nuestra manera de relacionarnos con el mundo (tal y como lo percibimos nosotros, pero enfocado al resto de personas).

Preguntas:
a. ¿Cómo conseguimos llevar eso a buen término?
b. ¿Podemos seguir las directrices? ¿Cómo las mantenemos?
c. ¿Se nos ocurren ejemplos de éxitos y fracasos si pensamos en la música en estos términos?

Creo que es jodidamente fácil identificar los fallos. Sin embargo, es complicado encontrar fidelidades significativas, desgraciadamente... Por lo tanto, quizás deberíamos trabajar hacia atrás a partir de los fallos, los cuales se pueden dividir en varios tipos.

6. Sujeto Reactivo

Voy a explicar un enfoque erróneo. Pensemos en Pierre Schaeffer y su propuesta radical de escucha reducida, el corazón de su sistema de música concreta. Schaeffer tiene el atrevimiento de afirmar que cualquier sonido puede ser considerado música (o, más poéticamente, que la música es cualquier cosa que escuchemos con la intención de escucharla como música), y que gracias a las nuevas tecnologías (básicamente las grabadoras, estamos hablando de los años 40) podemos escuchar desde más cerca que nunca, lo que nos empuja a ser más conscientes. Podríamos grabar un sonido, aislarlo de cualquier referencia a su fuente y apreciarlo puramente por lo que es.

Schaeffer hizo estas afirmaciones muy influenciado por las corrientes sociales y filosóficas de su tiempo y su ubicación (los años 40 en Francia), fundamentalmente la escuela de la fenomenología. La fenomenología se preocupa principalmente de la reflexión sistemática y el análisis de las estructuras de la conciencia, y de los fenómenos que aparecen en los actos conscientes. Esta reflexión se hace a partir de un punto de vista en “primera persona” muy modificado, estudiando los fenómenos no como aparecen en “mi” conciencia, sino en cualquier conciencia. Por supuesto, si cambiamos la palabra “fenómeno” de esa última frase por “sonido” (un fenómeno en sí mismo) o, mejor aún, por “objeto sonoro”, obtendríamos una definición válida de “música concreta”. Todo esto es bastante político (en el más amplio sentido del término, porque trata de afectar a las condiciones colectivas de la existencia, una definición de política tan atractiva como sencilla). Además, está dirigido a lo universal, quiere afectar a las condiciones de todo el mundo. De todas formas, es una teoría con muchos fallos, pero ese es otro asunto.

Volviendo al tema que nos ocupa, me gustaría decir que la mayoría de seguidores de Schaeffer no han conseguido actuar tal y como los obligaban sus ideas centrales. La música concreta contemporánea se ha convertido en una renuncia académica arraigada y en la negación de que la propuesta radical de Schaeffer sea para todos. Ahora mismo existe una normalización penosa y una reintegración en el elitismo académico más tópico. En este sentido es como una política reaccionaria, una especie de conservadurismo que incorpora nuevas ideas mediante la devaluación de su contenido político para reforzar el statu quo.

Creo que estaréis de acuerdo en que el producto de esta recuperación lastimosa para la cultura dominante más elitista es un producto reaccionario.

7. Sujeto Oscuro

Voy a explicar otro enfoque erróneo tomando como ejemplo la música noise, ya mencionada. Vamos a empezar subrayando que la música noise sugiere una razón y un proceso centrado en lo no deseado de cualquier situación, y en que en ese exceso no deseado existe la posibilidad

de trastocar códigos, órdenes, discursos, hábitos, expectaciones, estéticas y morales establecidas. Personalmente, creo que no es necesario identificar ni etiquetar todo esto. Para que la música noise sea verdadera, no es necesario señalar todo esto a priori.

En cualquier caso, la música noise no está enfocada hacia eso, al menos no hoy en día. En lugar de ser fiel a esta proposición radical, la música noise se ha anquilosado en una mistificación ingenua y oscurantista de lo que proponía en sus inicios y se ha homogeneizado en una serie de gestos estilísticos: el volumen extremo, la pose machista, un sonido estandarizado y, en el peor de los casos, la fusión perezosa de tácticas de choque con la celebración de la transgresión disfrazada de investigación de tabúes.

Esto no es nada fiel a la proposición radical original, es una ocultación y una mistificación, un forzar sin moderación: se ha cogido una propuesta dirigida a todo el mundo y se ha aplicado sólo a lo individual, reduciendo la idea a una cuestión de gusto y a una manera de distinguir al individuo de los otros. Con esto, queremos decir que comparte mucho con el racismo, el fascismo y el oscurantismo.

No es el rastro de una idea, es su fantasma.

8. Sujeto Fiel

Todo esto no significa que hayamos renunciado a las propuestas radicales de la escucha reducida y la música noise, ni que vosotros debáis renunciar a ellas, pero para poder ser fieles a ellas tenemos que resucitarlas y renovarlas. La verdadera fidelidad sólo es posible en forma de repetición, o volviendo a las ideas centrales propuestas originariamente: tenemos que repensarlas en relación a nuestra propia época y situación. Tenemos que permitirles reinscribirse en el aquí y ahora, en nuestro contexto y situación más amplios. Tenemos que repensarlas y obligarnos a serles fieles.

Os voy a poner un ejemplo. Muchas veces se nos dice que la música es sonido organizado, ¿Qué pasaría si en lugar de eso pensamos que es un proceso de escucha organizada? Quizás entonces podríamos hacer algunas cosas.

En primer lugar: Podemos reenfocar la música como algo no preocupado específicamente por el sonido, sino como un proceso de escucha (de sonido). Esto nos va a permitir preguntarnos: ¿Qué sonidos queremos escuchar? ¿Quién más debería escuchar esos sonidos? ¿Qué sonidos podemos escuchar y desearíamos no escuchar? Y ¿Cuáles no podemos escuchar y nos gustaría?

En segundo lugar: Nos podemos preguntar qué pasaría si nos centramos en las implicaciones más políticas del adjetivo “organizado”. ¿Quién está organizando? ¿Estamos organizando en favor o en contra? ¿Podría un proceso de escucha ser útil para entender la organización desde un punto de vista político? ¿Organizar no implica una acción colectiva? ¿La escucha organizada requiere una escucha colectiva? ¿Eso no implica una negociación, un conflicto o una síntesis dialéctica? ¿No podrían las increíbles herramientas desarrolladas en torno al concepto de la escucha en la música experimental del siglo XX tener alguna utilidad aquí?

Estas son las cuestiones (parafraseadas torpemente por nosotros) que el colectivo activista sonoro Ultra-red se ha estado preguntando y, durante más de 15 años, ha tratado de llevar a la organización política cotidiana, como herramientas utilizadas por la larga lista de grupos de los que son miembros para investigar temas como la emigración, el SIDA, la vivienda, la pobreza, la representación de la comunidad y el racismo.

Creemos que su trabajo es un ejemplo de fidelidad a un concepto musical, desarrollado principalmente fuera de la música concreta. En vez de convertirse en una escuela de pensamiento académico elitista y aburrida (algo que actualmente es la música concreta) ellos encuentran en las ideas de Schaeffer (específicamente en su preocupación por el encuentro con la escucha) los medios para deconstruir y superar las limitaciones fenomenológicas de su proyecto: encontrar una manera de universalizar las ideas de Schaeffer, como medio para producir (de forma colectiva) el tapiz peligrosamente poroso de escuchar a través de los oídos del otro.

9. Una receta para combatir las corrupciones

Por supuesto, este tipo de proceso parece exigirnos hacer una música diferente a la que ahora se suele denominar música experimental, noise, improvisación, música concreta o conceptual, o cualquier otro sistema radical de pensamiento aplicado a lo sonoro que hayas conocido... del que te hayas reído o burlado o que hayas ignorado (suponemos que cuando surgieron, el noise, la improvisación, etc. no eran percibidos como música).

Al hacer todo esto tenemos que evitar los errores de los demás, y tenemos que actuar con:

a. Discernimiento: Tenemos que distinguir entre la falsa fidelidad y la verdadera.

b. Coraje y resistencia: ¡Sigue adelante!

c. Moderación: Y probablemente con contención.

10. Una Pregunta

Entonces: ¿Cuál sería un proceso musical experimental que no fuese simplemente un fantasma de su núcleo conceptual, sino un proceso fiel a una proposición radical respecto a cómo nos relacionamos con el mundo?

Charla: B
Duración: 12 min.
Título: ¿Qué es la no-creatividad?

1. Gusto

¿Podemos superar, por favor, las formas de hacer música y hablar sobre ella que glorifican el gusto individual? Fulanito tiene "un sentido exquisito del ritmo", menganita "una habilidad impecable para armonizar sonidos". Los músicos expresan una visión única, hay algo intangible que hace que su música sea simplemente mejor que la de otros. Me desespera, de verdad.

Sencillamente, es imposible tener una música que se oponga a lo convencional y que a la vez encarne ideas que tengan que ver con el gusto individual por al menos dos razones evidentes.

La primera razón es, por supuesto, que la principal orden, el precepto más pernicioso de la línea dominante en la sociedad actual es: sé todo lo que puedas ser, vive tu vida a tope, cultiva el sentido de la distinción, ¡disfruta! Yo ni siquiera estoy de acuerdo en que eso sea algo divertido. Hace mucho que pasamos del permiso para disfrutar a la desquiciada obligación de disfrutar. Por supuesto, esta arenga constante sabotea (mediante la culpa) cualquier posibilidad de auténtico disfrute (aparte, esta es la razón por la que cualquier noción de libertad en el contexto de la música me parece deliberadamente simplista —no es lo que yo entiendo como libertad— o maliciosa —¿Libre de quién?—).

2. Estatus social

En segundo lugar: La búsqueda de un estatus social implica prácticas que enfatizan y ponen de manifiesto distinciones culturales y diferencias (yo soy esto y tú no) que constituyen una característica vital de toda estratificación social. En realidad, el gusto individual es un medio para tomar decisiones de estilo de vida; un medio para definirte positivamente dentro de la totalidad de prácticas culturales (cómo te vistes o hablas, tus opiniones o inclinaciones físicas). Si bien el estatus consiste en la obtención de derechos políticos y de una posición legal en la sociedad civil, el estatus también implica y, hasta cierto punto, es estilo. El gusto surge de la lucha por el reconocimiento social o el estatus.

En resumen, el gusto es un lugar sociológico y una práctica de consumo para la producción de estatus: cómo se utiliza la cultura y a qué motivaciones sirve, por parte de quién, con el fin de crear y defender categorías culturales. Percibir algo estéticamente de un modo determinado es algo que se aprende, en función de toda clase de características sociales.

Así que, e insisto en esto: No os equivoquéis, decir que consideras que algo es de buen gusto es declarar que te defines a ti mismo positivamente en contra de otros, que percibes el mundo de una manera diferente a los demás, o que intentas quedar por encima de la persona con quien estás hablando o de algún oponente común.

Además, el artista interpreta en esta farsa un papel más lamentable que el de cualquier otra persona, porque carga con los papeles de árbitro y ejecutor de un gusto jerárquico. Debería daros vergüenza.

3. Expresión personal

Estoy hasta las narices de la música y de las conversaciones sobre música que se centran en las nociones de creatividad o que apelan a alguna clase de sujeto expresivo único. Me gustaría decir que la expresión personal fue un tema propio sólo durante un periodo muy breve de la historia de las artes, o de la historia en general. Algunos de los presentes quizás identifiquéis ese periodo como los últimos 300 años o, más concretamente, desde el ascenso de la burguesía. Yo sostengo que esa época está a punto de terminar, sobre todo si se tiene en cuenta que (entre muchos otros argumentos convincentes de la ciencia y la filosofía) la neurociencia moderna y la filosofía de la conciencia están muy cerca de demostrar que jamás ha existido ni existirá algo parecido al yo.

4. Por la presente os explico que no existe nada parecido al yo

Es más: ¿Cómo sabes qué te gusta? Según el neurocientífico y filósofo Thomas Metzinger, el yo no existe: Nadie ha tenido o ha sido jamás un yo. Lo único que existe son yos fenoménicos, es decir, un proceso que aparece en la experiencia consciente. De ahí podríamos concluir fácilmente (si tuviésemos más tiempo) que el "yo expresivo único" (Wordsworth, Barry Esson, etc.) es una construcción.

Pero, así, podríamos deducir juntos si debatiésemos un poco el tema: si el yo es una construcción, también podríamos decir que una construcción así es el producto de una serie de factores ambientales, químicos o neurobiológicos. Podríamos preguntar: "Oye, Barry, ¿Te has dado cuenta de que tu yo está condicionado por su contexto?

Incluso podríamos decir (y no creo que nadie pusiese demasiadas objeciones) que si hay una ideología y un statu quo normativos o dominantes, entonces tiene que haber una producción normativa de intelecto cultural, moldeada por ese statu quo.

Así que podemos concluir que tanto la noción como el contenido del yo es, al menos hasta cierto punto, un producto de la situación social dominante, a la que por ahora podemos denominar capitalismo.

Seamos claros: ¿Se puede decir que no hay lugar para la expresión personal en el arte radical? Más bien nos deberíamos preguntar cómo podría un arte radical producir otra clase de subjetividad.

5. No-creatividad

¿Cómo sería un arte o una música que no estuviesen contaminados por la destreza compulsiva y mal aplicada, la edición, el señalar cosas deliberadamente, la insistencia en interpretar por los demás? ¿Existen estrategias que podamos adoptar en las que, con obstinación, no hagamos reivindicación de originalidad alguna? Estrategias en las que, por el contrario, utilicemos deliberadamente tácticas para eclipsar el yo y el ego: puede que estas tácticas tuviesen que incluir toda clase

de acciones ilegítimas o mal vistas, que parecen no tener arte alguno: no-creatividad, no-originalidad, ilegibilidad, apropiación, plagio, fraude, robo y falsificación, haciendo creer que el arte ha sido creado por uno o que son tus propios preceptos y originalidad; gestión de la información, bases de datos y procesos extremos como metodologías; y el aburrimiento y la carencia de valor y de nutrientes como valor.

Porque: ¿No creéis que ya hay bastante material en el mundo? ¿Por qué pensáis que habría que añadir algo más? ¿No es suficiente reconocer que no damos significado a los objetos prestándoles atención o imponiendo nuestro yo sobre ellos, sino que los objetos nos alcanzan, nos fuerzan a pensar?

Así que, si es este el caso, tal vez podamos hacer una afirmación bastante sencilla: Parece que hay unos cuantos puntos de partida decentes a partir de los que proseguir con nuestra capacidad para elegir no formar parte de la producción de yos creativos como mercancías.

6. Desubjetivación

Así que quizás nuestro proceso debería tratar de desubjetivar, ir más allá de los sujetos producidos por los procesos de estandarización y homogeneización del capitalismo global/medios de masas/gusto jerárquico. Una llamada a la implicación activa en diversas estrategias y prácticas que nos permitirán producir/transformar, ir más allá, rechazar nuestros yos habituales.

Y podemos preguntarnos con razón: Si vamos a ir más allá del yo, ¿Cómo nos construimos y determinamos en el momento radicalmente decisivo sin partir de una base individual, como individuos en una multiplicidad o una colectividad?

¿Podríamos imaginar una música o arte con preocupaciones similares o como parte de este proceso? Un proceso gobernado por una regla que nos oriente más allá de las falsas nociones de expresión personal y de la naturaleza perniciosa de la elección individual, hacia la exploración de la obligación racional colectiva (siento lanzar la palabra obligación justo al final de esta charla).

De cualquier modo, estaba diciendo que podemos seguir un modo de pensar que no exija nada, que simplemente proponga la posibilidad de tener el coraje de asumir la decisión y las consecuencias de nuestros actos, sin protegernos bajo los imperativos de una ideología, religión o autoridad que nos conviertan en irresponsables, tanto respecto a nosotros mismos como respecto a la sociedad. Cuando la única libertad posible se mide por el posible fracaso de hacer lo que uno está racionalmente obligado a hacer (y venga con la obligación).

Charla: C
Duración: 16 min.
Título: ¿Qué hacer?

Charla 1

1) La música es algo más que simple música: Es el producto de unos factores sociales, filosóficos y políticos ricos y complejos.

2) Buena parte de la música experimental piensa que es inherentemente política (en el buen sentido), ¡como si el simple hecho de "improvisar" (por ejemplo) fuese noble en sí mismo!

3) Este nunca es el caso, si no se parte de la idea o propuesta radical fundamental que se encuentra en el núcleo de cualquier sistema de pensamiento o acción, y se pregunta:

a) ¿Es aplicable a todo el mundo?

b) ¿Nos fuerza a actuar (de una manera determinada)?

c) ¿Cómo nos mantenemos fieles a esa obligación?

d) ¿Cómo nos resistimos a mistificarla u ocultarla?

e) ¿Cómo nos resistimos a reincorporarla de forma reaccionaria en la cultura establecida o a convertirla en algo elitista?

4) ¿Cómo sería una música experimental que no fuese simplemente un fantasma de su núcleo conceptual, sino un proceso fiel a una propuesta radical sobre cómo interactuar con el mundo?

Charla 2

1) Tanto la representación de decisiones basadas en el gusto como su recepción favorable estratifican la sociedad y permiten a los implicados definirse a sí mismos en contra de otros.
De este modo, el gusto no es más que una elección de estilo de vida.

2) La expresión personal es una obsesión cultural manida y vergonzosa:

a) Podríamos decir que el "yo" (¿Cómo se ponen comillas cuando estás hablando?) es producido por, sirve y en consecuencia produce el status quo.

3) Cualquier música basada en, implicada o recibida a través de las nociones del gusto, la creatividad o la expresión personal debería rechazarse por desfasada, obsoleta y perniciosa.

4) En lugar de eso, qué tal si:

a) Cultivamos procesos de no-creatividad para protegernos de la producción de yos como si fuesen mercancías, y

b) Adoptamos una noción de desubjetivación y prácticas colectivas que nos permitan imaginar (entre otras cosas) una música o arte regidos por una normativa que nos aparte de las falsas nociones de expresión personal y naturaleza rencorosa de la elección

individual, orientándonos hacia la exploración de las obligaciones del racional colectivo.

2. Un paso diferente

Ahora que hemos cogido velocidad, vamos a continuar diciendo que preferiríamos promover un proceso cualitativamente distinto al modo dominante de producción artística dentro de la música experimental actual.

En cambio: ¿Podemos negarnos a hacer lo que se nos pide (consolidar cualquier cosa en un valor) y sustraernos a la distribución de juicios, hábitos, sensaciones y prejuicios prefabricados que se cristalizan en el gusto, no limitarnos a añadir unos cuantos estilos vacíos más, sino hacer algo trascendente?

Podríamos discutir largo y tendido sobre la noción de trascendencia, pero lo primero que diría es que el arte actual del Reino Unido sale corriendo en cuanto parece que finalmente podría tener algo de trascendencia para el beneficio de la sociedad o la acción radical que a menudo se atribuye a sí mismo. ¿Cómo podríamos tener algún tipo de trascendencia positiva en el mundo real?

Quizás a través de un proceso de reconocimiento y denominación de una fuerza de pensamiento en el núcleo de la música, incluso a posteriori, que extraiga ideas radicales, que considere que esas ideas provienen de nuestra situación social y a la vez ofrecen algo a cambio, y que plantee cómo podemos pensarlas ahora y cómo el hacerlo puede exigirnos entrar en acción.

Consideramos que esto es un acto de fidelidad, un proceso guiado por la obligación racional a una idea, la cual (de forma conveniente, podríais decir) nos permite medir claramente el éxito en términos crudos (no con el lenguaje vago del arte actual), en relación directa entre cómo actuamos en realidad y cómo fuimos obligados a ello.

3. Trascendencia

Si la palabra arte se emplea para señalar algo extraordinario, una entidad glorificada creada por humanos, entonces también se podría estipular que el arte no debería tener nada que ver con las situaciones mundanas del día a día, que no debe verse afectado por la realidad, del mismo modo que él no afecta a las circunstancias reales.

Pero, aún así, podríais decir por contraste que desde comienzos del siglo XX se ha intentado desarrollar otra forma de entender el arte. Desde entonces, las acciones, ideas y procesos que se inscriben en las circunstancias en las que vivimos han sido (a veces) considerados arte. Ahora voy a demostrar cómo.

4. Material

En el arte tradicional se han manipulado y moldeado infinidad de materiales. Mármol, lienzo, pigmentos y otros materiales fueron el punto de partida de toda forma de creación. Ayudaron a la imaginación del artista a tomar una forma tangible. En el arte activista o

sociopolítico, tal y como se ha desarrollado durante los últimos treinta años, esas sustancias materiales han sido sustituidas por relaciones. Al igual que se daba forma a los antiguos materiales, las relaciones son la sustancia que se manipula. Como ocurre con el mármol o la superficie a pintar, esta sustancia no se manipula de forma arbitraria. Para conseguir transformar las circunstancias existentes, hay que reconocer los límites de variabilidad, exactamente igual que en el arte tradicional. Esto significa que el obstáculo — la transformación prevista— no puede ser demasiado ambicioso. Debe ser lo bastante elevado como para que se pueda hablar de un cambio apreciable, pero a la vez lo bastante bajo como para que se pueda superar. El arte está en aspirar a un cambio reconocible y sensato, y en provocarlo.

Un ejemplo: Una artista se podría proponer conseguir que se revocase la regulación de tráfico que hace que su calle sea de sentido único, porque se ha dado cuenta de que esa norma no tiene sentido —si hay entre el público alguien de Glasgow sentirá simpatía por esta artista imaginaria. Ella se esforzaría todo lo posible por dar buen fin a su plan, del mismo modo que el maestro barroco se esforzaba por llevar a cabo su plan de pintar un fresco en el techo de la catedral (en este caso, no importa si la pintura en sí la hacía él mismo o no).

5. Declarar que algo es arte, o que es música

Como obras de arte tradicionales, los objetos materiales, ya sean pinturas o botelleros, en un principio no son arte per se. Se les otorga ese estatus. Aunque, estoy intentando no emplear el término estatus, así que voy a usar, en su lugar, apelativo. En cualquier caso, se les otorga ese apelativo mediante una autorización especial. El botellero se convierte en arte porque Duchamp lo dice y otras personas están de acuerdo.

Así que a lo mejor las acciones completamente normales o las intervenciones sociopolíticas también pueden recibir ese apelativo. Si se presentan en el contexto del arte, y si son aceptadas como arte, estas acciones mutan y, de repente, son arte.

6. Una reivindicación similar para la música

Nos gustaría hacer una reivindicación similar para la música, que sería:

1) Las ideas radicales centrales que establecen que la música es un medio para tomar una posición avanzada frente a la realidad se pueden aplicar de formas similares.

a) Esto quiere decir que hay un conjunto de ideas radicales en el corazón de la música, y que si nos mantenemos fieles a ellas nos llevarán a actuar de determinada manera.

b) Esto se debe a que esas ideas centrales, una vez identificadas, hacen llamamientos o tienen aplicaciones dentro de formas de hacer y actuar que no son exclusivamente musicales, sino que forman parte de nuestro contexto más amplio.

2) Así que estas formas de actuar se pueden aplicar tanto a nuestro contexto más amplio de situaciones e interacciones sociales como a notas, instrumentos o grupos de músicos.

a) A priori, esto puede no parecer musical (al menos, no a todo el mundo): Claramente, no es el modo en que la música se comporta en la actualidad.

Pero, lo importante es...

3) Esas prácticas, esas formas de vida, esas interacciones sociales se pueden considerar musicales, siempre y cuando su concepto central sea musical. Y, lo que de verdad es importante, siempre y cuando afirmemos que son musicales y otros estén de acuerdo con nosotros en que lo son.

7. Un ejemplo

¿Podemos afirmar que el trabajo de Ultra-red, según se ha comentado en la Charla A, punto 8 (Sujeto Fiel), es un ejemplo de ese tipo de prácticas?

8. La cuestión no son los mensajes políticos

Para evitar cualquier atisbo de duda, a mí no me interesa transmitir temas políticos a través de una obra de arte. Me interesa más cómo la música nos activa social, sexual, intelectual y estéticamente. Considero que todos estos modos de vida —estructuras de sentimiento, si lo preferís— se extienden a lo político. Nuestra política no se limita a reproducir nuestros modos de ser. Más bien, las condiciones de nuestra política se reproducen a través de esos modos. Si nuestro arte insiste en repudiar la política, lo que obtendremos es la política que genera esa repudia.

9. Una última pregunta

Me gustaría terminar con una pregunta: ¿Hay otros ejemplos similares? ¿Podemos concebir una aplicación similar de las ideas fundamentales de la música noise o de la improvisación? ¿O de la propuesta social y comunitaria de la música folk? No como una forma de tocar el violín o de cantar, sino como una práctica de tradición oral, reactivando los vínculos sociales y la historia compartida, o compartiendo el aprendizaje colectivo y la construcción de una comunidad.

Así que la pregunta es: Si hemos tenido consumo y genuflexión de sobra, entonces ¿Qué queda por hacer?

Queremos poder saberlo todo. Trabajamos en vuestros supermercados y fábricas, incluso programamos vuestros ordenadores, durante horas somos vuestros esclavos: ¿Qué esperabais? Necesitamos comer. Pero no creemos en vosotros, ni en vuestros productos, y dentro de nosotros creamos, y cuando hay silencio alumbramos música, y códigos, y dibujos, y miles de cosas que no vendemos, las regalamos, las compartimos y no, señores, no son productos ni tienen valor: lo son todo. No gritamos ni nos enfadamos, ésos son vuestros trucos, nuestra magia es la libertad, la curiosidad... No tenemos enemigos, ni siquiera vosotros, que matáis e insultáis, os queremos, de verdad, os amamos. Hablamos las lenguas del ruido y del azar y, aunque entendemos vuestros lenguajes de orden y determinismo, no nos gusta hablarlo; suena feo, antiguo y, más que nada, interesado. Sobre todo, queremos poder saberlo todo; sólo poder, no queremos saberlo todo.

El Acceso Universal a la Información
por Miquel Parera Jaqués

Después de pasar por algunos grupos de improvisación libre, Miquel Parera Jaqués pasa a trabajar como productor en Produccions Nautilus, lo que le acerca definitivamente al sonido como fin en sí mismo. Trabaja con el fenómeno acústico en relación a la percepción, la atención y, en definitiva, la experiencia. Suele trabajar con código abierto, tanto por sus principios de intercambio como por la flexibilidad que esto le permite.
http://musicnumbers.wordpress.com

Carta con Anne-f de Crustacés Tapes

Anne-F Jacques es una artista sonora residente en Montréal, Québec. Su trabajo se centra en la amplificación de pequeños objetos, electricidad, rasguños y collages sonoros imprevistos. Toca regularmente sola, en el dúo Minibloc o con otros colectivos de improvisación. También produce bandas sonoras para películas de animación de Julie Doucet y en instalaciones sonoras. Sus últimos trabajos están disponibles a través de Crustacés Tapes, un proyecto de distribución postal.

Algunos años atrás, cuando myspace estaba en el apogeo de su fama, una amiga mía me explicó su política personal frente a la nueva red social: antes de aceptar nuevos amigos, debía tomar un café con dicha persona. (Un método alternativo debía de existir para los aspirantes a amigos lejanos). Como resultado, tenía pocos amigos virtuales, pero había tenido contacto directo con cada uno de ellos. En Aquella época, algunos compinches y yo, teníamos un pequeño label de música experimental electrónica y noise para discos en soporte CD y CDR. Teníamos numerosos amigos "myspace" y sin embargo vendíamos muy pocos discos.

Recientemente he comenzado a interesarme por la cassette culture, este movimiento de finales de los 70 donde grupos y pequeños sellos intercambian grabaciones –e ideas– por correo, apropiación sonora de la práctica del arte postal heredada de Fluxus. Sin jerarquía; sin dinero; en contacto directo con las personas.

De ahí viene la idea de crustacés tapes: mando grabaciones de mi trabajo sonoro y del de otros artistas interesados en el proyecto a cualquier persona que me mande algo por correo. El sobre es la funda. Hasta ahora he recibido discos, libros, dibujos, casetes, muchas postales, fotos, hojas secas y una caja de fósforos.

Y ni siquiera les obligo a ir a tomar café conmigo.

Catálogo:

crustacés #1: john brennan & anne-f jacques (vancouver - montreal)

crustacés #2: miguel a. garcía & tomás gris (país vasco - madrid)

crustacés #3: the roberts street tape (halifax - montreal)
crustacés fuera de serie: chapters from the book of shadows (contribución más o menos anónima)

Próximamente:
mei zhiyong - intercambio con el sello fuzztape, changchun

Próximamente:
the montreal tape run (v/a) - colaboración con el sello staaltape, berlín

CRUSTACÉS TAPES
ES UN PROYECTO DE
DISTRIBUCIÓN
SONORA
POR CORREO.

PARA RECIBIR UN
CASETE, ENVIAR UN
PRESENTE O UNA
POSTAL A:

CRUSTACÉS TAPES
4555 PONTIAC
MONTRÉAL, QC
CANADA H2J 2T2

Enlaces:

http://crustacestapes.tumblr.com
Blog perezoso del proyecto; extractos sonoros online.

http://iuoma-network.ning.com
Unión Internacional de Artistas Postales. crustacés tapes tiene una página sobre este sitio donde se pueden ver fotos de cosas recibidas.

http://livingarchive.doncampau.com
The Living Archive of Underground Music, por Don Campau; sitio estupendo sobre el movimiento histórico de la cassette culture.

http://staaltape.wordpress.com
Sello de casetes con base en berlín: amigo y colaborador de crustacés tapes.

http://site.douban.com/fuzztape
Sello de ruido y música experimental con base en changchun (china); amigo y colaborador de crustacés tapes.

http://www.mutesound.org
Sitio web de otro estupendo proyecto de arte correo-sonoro.



Leaden Sieves

Coeval

CD / 2012
Autoedición

por: Miguel Angel Tolosa [www.con-v.org] **El del barrio La Victoria (Málaga) está de vuelta, y esto es siempre una estupenda noticia. Después de un prolongado silencio discográfico, Juan Carlos Blancas (uno de los indudables jóvenes maestros del arte sonoro español, pionero en nuevas aproximaciones a la música de vanguardia en este siglo XXI) nos presenta sus recientes aventuras sonoras bajo un más que sugestivo título (en castellano, Tamices de plomo), envuelto en soporte digital y autoeditado en una pequeña tirada de cien copias. No hay ni uno sólo de sus trabajos que no hayamos disfrutado inmensamente, y éste no iba a ser una excepción: *Leaden Sieves* se perfila desde la primera escucha como su mejor disco hasta la fecha y, por ex- tensión, uno de los mejores discos publicados en España en los últimos años.**



Ya en otras ocasiones hemos señalado la enorme calidad de las grabaciones de campo que realiza Blancas para sus discos (junto al manchego Manuel Calurano, lo mejorcito del suelo patrio), la riqueza de las texturas registradas y el finísimo sentido musical que despliega en su posterior manipulación y ensamblamiento -cuando lo hay–, así como esa poética implícita que nos lleva a la creación de imágenes en blanco y negro o atenuadas ensoñaciones en colores fríos.

***Leaden Sieves* te atrapa desde el minuto uno, y después de 70 minutos (diez piezas enlazadas en un perfecto manejo del tempo, más un largo hidden track a modo de elegía) no hay ni uno sólo de ellos que carezca de sentido; paisajes naturales (¿Coquetea Blancas con la idea, al igual que Thoreau, de vivir en los bosques?) de apacible quietud, paisajes mediterráneos, de ese sur abierto, inmenso, de luz blanquecina y tardes de sol de siesta; paisajes nocturnos, post-industriales, que traen a la memoria el recuerdo de lo que fuimos y ya no somos; espacios para un silencio obligado, espacios en blanco para una poética que no desprecia el dolor ni las sensaciones de baja intensidad emocional, casi desde fuera, desvinculándose.**

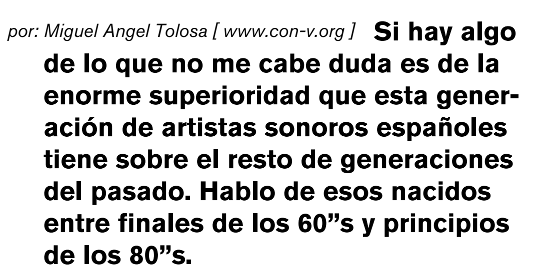
***Leaden Sieves* ha servido para expulsar a los demonios que acechan en la oscuridad de la noche y en el intenso sol del mediodía mediterráneo.**

Y Blancas, a pesar de su carácter reservado y su pudor, ha echado en él el resto de su exquisita sensibilidad, de su visión interior plasmada minuto a minuto, en un viaje maravilloso que nadie –repito– NADIE que ame realmente la música debería perderse. Estamos de enhorabuena.

Cuculacanto

Xedh & Carlos Suarez

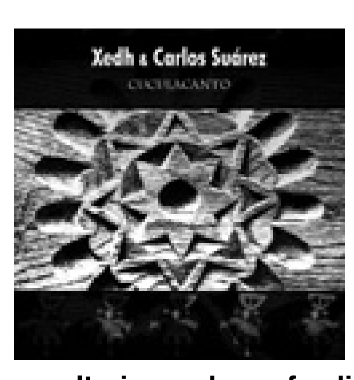
CD /2012
Essentia mundi [em017]



por: Miguel Angel Tolosa [www.con-v.org] **Si hay algo de lo que no me cabe duda es de la enorme superioridad que esta generación de artistas sonoros españoles tiene sobre el resto de generaciones del pasado. Hablo de esos nacidos entre finales de los 60"s y principios de los 80"s.**

La mayoría de ellos están publicando sus discos fuera de España, algo perfectamente normal ahora, pero que antes no lo fue en absoluto (hace veinte años, aquellos que lo hacían –muy muy pocos– eran señalados como héroes patrios). Y ante esta última fiebre un tanto snob de reediciones de los 70"s y 80"s (que parece ser que es lo único que tiene tirón a nivel de ventas) uno se cuestiona el sentido de seguir fijando en soporte físico el trabajo de todos estos excelentes jóvenes artistas nacionales. La gente que visita las escasas tiendas de música de vanguardia parece preferir últimamente dejar su dinero en una copia de *El Acero del Partido* (mediocre "clásico" y sobrevalorado hasta la náusea) que en cualquiera de los magníficos trabajos que artistas actuales están realizando. ¿Habrá que esperar veinte o treinta años para que una nueva generación los descubra?

Un ejemplo de esto es *Cuculacanto*, disco (sospecho) que pasará desapercibo para la mayoría de potenciales oyentes de músicas experimentales y arte sonoro. Primera colaboración entre el gasteizarra Miguel A. García (Xedh) y el gallego Carlos Suárez, y primer contacto explosivo entre dos mentes inquietas que vuelan a un altísimo nivel sonoro. Si bien el envoltorio puede confundir y pensar en un proyecto de dark ambient, nada de eso: esto es música electro-acústica pura.



Del material base empleado para la confección de este trabajo, la información del disco no dice nada, pero se intuye claramente el uso (muy bien ajustado) de algunas grabaciones de campo, samples manipulados y un fino tratamiento electrónico para la elaboración de texturas, densas y oscuras, y drones parcialmente deconstruidos. Una atmósfera inquietante, desasosegada y nocturna recorre todo el disco sin apenas dejar momentos de vacío. La tensión interna fluctúa dentro de grandes espacios cerrados, espacios periféricos que crecen y decrecen, alejándose y acercándose en un paseo por estancias desoladas. Presencias intuidas y reflejos de una sociedad en vías de extinción. Un excelente trabajo al que desafortunadamente no acompaña el pobre artwork diseñado para la ocasión. Esperemos que ambos artistas sigan trabajando juntos en un futuro porque esto promete muchas horas de disfrute.

Per Fly EP

Oriol Rosell

MP3 / 2012
Libre descarga / Audiotalaia
http://audiotalaia.net/catalogue/a047

http://www.myspace.com/oriolrosell

por: Miquel Parera Jaqués **Si alguna vez ha tenido sentido la frase "el arte debe explicarse a sí mismo" es en este trabajo de Oriol Rosell. Después de escucharlo varias veces, en diferentes contextos, no creo que podamos definir este trabajo a través de su estructura, ya que lo importante no es lo que se nos pro-pone, sino la experiencia psicofísica que se nos regala: un juego de atención y "dejarse ir", de descubrimiento y de expectación, reforzado por lo extremo de los sonidos, en ocasiones casi inaudibles.**

Ello no quiere decir que el sonido no tenga importancia, todo lo contrario, en este contexto, el sonido es lo único importante y es, en este sentido, lo que acerca la música de Rosell a Cage, pero con una gran diferencia: él dejaba que el sonido fuese esencia de él mismo ("dejad que el sonido sea sonido"), descubriéndolo a través de los procesos aleatorios; pero todo en *Per Fly* parece haber sido pensado y compuesto, cada aparición es intencional. Así que más bien podríamos decir que Rosell es un Feldman electrónico (obviando su etapa aleatoria).

La alegoría femenina de los agudos nos mantiene en el misterio del juego de las sensaciones, un juego al que Rosell le pone unas pocas normas, puesto que sin ellas se desvanecería el magnetismo de lo humano y quedaría una cacofonía sin sentido, la locura de lo salvaje, si se quiere. Las normas surgen de su voluntad, de pequeños y etéreos puntos de referencia tímbricos o rítmicos y, sobre todo, del uso del tiempo y del silencio.



PD: Gracias a este trabajo he descubierto una buena película: *The Woman that Dreamed about a Man* de Per Fly.

The Fragility of Emotions

Rene Muñoz Cordova

MP3 / Ogg / 2012
Autoeditado / Libre descarga
http://archive.org/details/TheFragilityOfEmotions

por: Miquel Parera Jaqués **Una de las grandes desilusiones para el individuo racional es la constatación de que, aunque pueda parecer lo contrario, la mayoría de nuestras decisiones tienen un elevado componente emocional. Por lo común, la razón se limita a modificar el ambiente para guiar las emociones que nos puedan resultar más útiles. Eso es lo que une la vida con el arte, su componente emocional a la par que técnico.**

Muchos artistas expresan o provocan determinadas sensaciones: rabia, desesperanza, amor, nostalgia, etc. René Muñoz Córdova, sin embargo, utiliza la técnica electroacústica para crear un soporte emocional donde el oyente pinte sus propias emociones.



El efecto se crea por la cadencia de las muestras y su contraste con la electrónica, lo que contribuye a crear un tempo y una atmósfera tímbrica justo en el punto medio; en un centro imaginario donde no se toma partido por lo agudo o lo grave, lo rápido o lo lento, lo personal y lo impersonal... Simplemente se expone una pregunta en forma de sonido.

Cuál es la pregunta es algo que sólo se puede averiguar si se escucha el trabajo, puesto que nunca hay una misma pregunta para todos, aunque muchos quieran hacernos pensar que sí.

Concierto ZAJ para 30 o 60 voces (1980)

Esther Ferrer

CD / 2012
w.m.o/r e c o r d l a b e l
http://www.mattin.org/recordings.html

por: Héctor Rey [hectorey.blogspot.com.es] **En la tercera edición de los encuentros AMMMRB, que se celebró a principios de agosto en Arteleku (Donostia), pude comprobar lo mucho que Mattin disfruta, aún a estas alturas, reviviendo ese acalorado y confuso debate que tuvimos hace ya más de dos años a través del blog arteleku.net/mrbe, que a su vez nació como fruto de la inspiración posterior a la primera edición de los encuentros, allá por el 2006. Aprovechando la coyuntura, en estos últimos encuentros se convocó un coloquio con personas pertenecientes a diversas ramas de la práctica artística bajo el título *Concepto y experiencia en diferentes ámbitos* que inesperadamente comenzó con una referencia muy clara y evidente de Mattin hacia el citado cruce de posts –que, por cierto, llega a cubrir no menos de cien páginas si se copia y pega en un documento de texto con letra Times New Roman a tamaño 12–, reivindicándolo incluso como motivación para la organización de aquel debate.**

Por mi parte, tanto en conversaciones privadas como a través de medios de difusión del ámbito de las músicas experimentales en Euskadi, hace ya tiempo que he dejado bien claro que no tengo deseo de seguir arrastrando toda aquella retahíla de argumentos y contra argumentos que acabó siendo una acumulación naïve de improperios y chorradas por las dos partes implicadas. Pero, si bien es verdad que mi visión sobre ciertos aspectos de la praxis del arte ha variado sustancialmente, me mantengo en la opinión de que la obra es un ente hipercomplejo que estructura y da forma al imaginario en función de un inasible del que sólo se puede dar cuenta en ese punto en el que dicho imaginario cruza un límite que hace añicos la posibilidad de su enunciación lingüística.

A raíz de nuestra última discusión, esta vez a través de la lista de correo IGUA, Mattin me sugirió realizar una crítica del disco *Concierto ZAJ para 30 o 60 voces*, que contiene el registro de la ejecución en directo de la pieza homónima ideada a principios de los años ochenta por la renombrada artista donostiarra Esther Ferrer –sobra cualquier presentación– y estre-nada durante la exposición *Noise & Capitalism: Exhibition as Concert*, proyecto del propio Mattin que se extendió durante dos meses –del 1 de septiembre al 30 de octubre de 2010– en el Centre d'Art Contemporain de Brétigny, una pequeña ciudad situada a unos treinta kilómetros de París. El evento, que fue creado con la vocación de trabajar con los contextos expositivos y performativos desde la praxis de la improvisación, desarrollando una consciencia de la noción de ruido desde parámetros mucho más amplios que los meramente musicales, constó de una pro-gramación que investigaba en este sentido desde diferentes niveles: la creación de un fanzine improvisado, una convocatoria abierta para improvisar con las condiciones materiales del formato expositivo, una programación de intervenciones de artistas, teóricos y todo tipo de invitados –desde Jean-Luc Guionnet hasta Zbigniew Karkowski pasando por Diego Chamy, Ray Brassier, Barry Esson, Matthieu Saladin, Jarrod Fowler, Esther Ferrer, etc.–, y demás.

Desde que Mattin me pidió que escribiera este texto, hay dos preguntas que me han ocupado con especial insistencia hasta el mismo día de hoy: la primera –y más evidente– es '¿Qué puedo decir yo, a estas alturas, de una señora que sigue demostrándolo todo como doña Esther Ferrer?'; la segunda es '¿Qué quiere Mattin de mí?'. Dándole vueltas a esta última, a veces me da por pensar que Mattin se interesó por conocer mi opinión y comentario acerca de esta pieza con la intuición de que a un supuesto 'formalista' como yo no es propio que le guste. Divergencias aparte, la responsabilidad de reconocer aquellos momentos en los que una estructura tan rígida como la de esta pieza se desparrama y muestra sus entrañas permanece más allá de todo tipo de preferencias estilísticas.

Tengo que reconocer que cuando supe de la existencia de este trabajo, antes de profundizar en él, mi primera reacción fue la de un cierto rechazo por algo tan aparentemente irrelevante como su título. Cada vez que leía eso de 'para 30 o 60 voces' no podía evitar pensar que si el título sonaba así de antiguo la música no podría ser menos. ¡PARA 30 O 60 VOCES!, ¿De verdad soy el único al que esto le lleva unas cuantas décadas hacia atrás, cuando se estilaba lo de las comparaciones extravagantes e inesperadas, buscando un intelectualismo desenfadado y un desparpajo cañí supuestamente anti-academicista? En fin, por suerte no todo es negro, ya que tras tranquilizarme y entrar poco a poco en el disco me fui dando cuenta de que eso de las 30 O 60 VOCES es un elemento interno de la pieza que determina no sólo el número de participantes sino también la duración de la misma.

En el mundo de las músicas extrañas, Mattin es (por muchos motivos) una de esas *rara avis* que dedican tiempo y esfuerzo a cada detalle de las publicaciones de las que son responsables, ya sean bibliográficas, discográficas o de cualquier tipo. Por lo general, es bastante desalentador ser testigo de la despreocupación, desconocimiento y –peor aún– conservadurismo estético con el que algunos artistas y sellos discográficos –*¿experi qué?*– desatienden sus ediciones, lanzándolas a la accesibilidad pública sin ser conscientes de ello, adosando un simple .jpg cuadrado de una foto de texturas –como me decía hace un rato Mikel– o inventándose no sé qué disculpa platónica de que la importancia está en el interior. Por suerte, Mattin siempre pone especial atención en esto y sabe hacerlo muy bien –así lo ha demostrado en los trabajos de Billy Bao, en el libro *Noise & Capitalism* o en su vinilo en solitario *Object of Thought*, generando una construcción global que se presenta como una forma discursiva. En el caso de este disco de Esther Ferrer, cuyo diseño está firmado por *Vier5*, se puede ver cómo la tipografía entra en relación con el imaginario mattiniano y desvela las especificidades metodológicas de un trabajo tan proyectual –a saber, su partitura1–, evidenciando así lo discursivo como técnica de representación. El problema es que se mire donde se mire sólo se ve a Mattin: ni un rastro de la espontaneidad y radicalismo de Esther Ferrer, que parece haber sido encerrada por Mattin en una jaula con forma de *compact disc*.

En este sentido, la continuidad dentro-fuera es aquí puesta en crisis y termina por desvincularse a medida que uno comienza a escuchar el disco y reconoce la independencia de la grabación, las variabilidades inesperadas de un evento con sus especificidades espacio-temporales. El zumbido de la grabadora, el ruido de fondo, los nervios y preguntas de las treinta y nueve personas que se disponen a interpretar la pieza, las instrucciones de la propia Ferrer. Todo empieza como queriendo salir de un hermético ataúd conceptual. Los micrófonos están allí, el 25 de septiembre de 2010 en el CAC Brétigny, moviéndose entre un grupo de personas que se dedican a contar el tiempo –y os aseguro que están

tan convencidas de ello, de algo, que casi consiguen convencerme a mí también–; pero lo registrado y sus pluses, las fluctuaciones de esas voces y sus cuerpos, en definitiva, la música de Esther Ferrer, está aquí ahora, dentro de una caja que desborda.

Ferrer canta una canción enunciando el primer minuto en castellano. De repente, una voz italiana se une a la primera y juntas celebran el segundo minuto, cada una en su idioma. Y así, con el tiempo, van entrando el francés, el euskera, el inglés y otras lenguas que se hacen irreconocibles a medida que cada uno de los treinta y nueve cuerpos va sonando en el espacio, sumando capas como un canon demencial o un *loop-station* orgánico estropeado (ojalá los *loop-stations* se utilizaran así), conformando una maraña que emborrona el *qué* para desnudar el puro cómo: un pasaje que comienza *comunicando* algo y termina *comunicando* conmigo a través de ese burbujeo que entreví un Real que amenaza desde el subsuelo del lenguaje, hasta el punto de dar miedo, con estallar. ¿Alguna vez habéis sentido esa sensación, al escuchar o ver a alguien e imaginarte en su lugar, que te revuelve por dentro y te provoca unas ganas incontrolables de gritarle '¡DEJA DE HACER ESO!'? Así me he sentido yo al escuchar el disco, como con una especie de vergüenza muy bonita ante la fiesta absurda que estas treinta y nueve personas protagonizan en el disco.

Si bien es recurrente relacionar la figura de Mattin con ciertas propuestas muy concretas en las que lo discursivo se instaura como recurso técnico evidente, que a primera vista parecen estar condenadas a un reduccionismo que las limita, hay algo en su propio trabajo que supera, quizá sin que él sea consciente, todo apego a su imaginario. Por eso le considero un muy buen artista y entiendo que se haya fijado en trabajos como este de Esther Ferrer: más allá de toda estrategia de acción, algo se hace vivir en la voz misma de estas treinta y nueve personas, algo que se escapa y es lo que realmente habla por sí solo. Claro, como era de esperar, a la gente le das unas instrucciones y, tarde o temprano, se las pasa por el Arco de Triunfo: todo fluye hacia momentos de pelea, de separación, de solipsismo sobre una marabunta de murmullos, hacia canciones, hacia lo estético, hacia oraciones solemnes que quieren hacerme creer en *Hamabi minutu* y obedecer la marcha militar de *Hogeita bat*. Todas las voces intentan reconocerse, diferenciarse, reivindicar su individualidad, como la italiana irritante que me ha obligado a parar el disco tantas veces. Por favor, ¿Alguien podría hablar normal, sin estos aspavientos? ¡Parece una partida delirante de Scattergories!

Habrá quienes hablan de desubjetivación, pero aquí no hay más que fiesta, cuerpo, PURA VIDA hasta un punto tan ridículo que se hace abyecto. Y, al final, todos y todas aplauden... Será por algo.

¡Qué bello!

1. Una persona dice, canta o declama en el idioma que prefiera: 1 minuto. Pasado el primer minuto, se une a la primera persona la segunda y juntas dicen, cantan o declaman en la lengua que prefieran: 2 minutos, y así sucesivamente durante, en este caso, treinta y nueve minutos.

Mapa Sonoro de Elche

Jose Maria Pastor

Mapa sonoro UMapper / 2011
http://www.telefonica.net/web2/jmpastor/paisajes%20sonoros%20elche.html

por: Edu Comelles [http://www.educomelles.com]

No es frecuente encontrar mapas sonoros gestionados por una sola persona, sin apenas apoyo y con una voluntad tan clara como la de José María Pastor y su *Mapa Sonoro de Elche*. Tampoco es demasiado frecuente una reseña o crítica de este tipo de iniciativas. Aún así, y atendiendo a los tiempos que corren, ¿Qué más da una cosa o la otra? En una época en la que el concepto de disco se difumina, la industria discográfica se desmorona y los antiguos lazos y entramados entre crítica, público y productora ya son más un chiste malo que otra cosa. ¿Qué más da qué reseñamos? Y más aún, ¿Por qué no reseñar un mapa sonoro? Superada esta mera formalidad, ha- blemos de José María Pastor y sus cartografías, que a fin de cuentas por esto estamos aquí.



El Mapa Sonoro de Elche resulta destacable en tanto en cuanto es una iniciativa que, por su propio sistema de gestión, se aleja diametralmente de las propuestas de mapa sonoro que ya conocemos. Pongamos, por ejemplo, el mapa de *Escoitar.org*, o *Madrid Soundscape*, o *Soinumapa*, etc. Todos ellos, podríamos considerar que se encuentran dentro de un territorio más o menos similar en cuanto a las prácticas y los fines de dichas cartografías. Se desarrollan mapas territoriales, tratando de abarcar sonoridades de todas las fuentes, etc. Salvando cuestiones identitarias y geográficas, estos mapas se enfrentan a las mismas preguntas y responden a otras tantas.

Sin embargo, el caso de *Mapa Sonoro de Elche* es interesante puesto que surge de un meticuloso trabajo en solitario para desarrollar un mapa sonoro que a priori parece muy sencillo, pero entraña complejas reflexiones sobre el material de base, el paisaje sonoro; y plantea otras preguntas alejadas de los ya clásicos temas identitarios, naturales o antropológicos.

Así pues, Pastor inicia en el año 2009 la recolección de distintos ambientes sonoros de la ciudad que habita, e inicia un proceso de geolocalización de los mismos en base a la plataforma UMapper, de extendido uso. Lo interesante del proceso de trabajo de Pastor es que basa sus campañas de recolección de paisajes sonoros en meras intuiciones surgidas de la aleatoriedad. Pastor recorre Elche y se dedica a disponer la microfonía en puntos concretos de la ciudad. Sin reparar en la sonoridad del lugar o el interés que este pueda despertar, Pastor recoge sonido de esquinas, aceras, puentes y demás lugares sin aparente relevancia. Efectivamente el *Mapa Sonoro de Elche* también cuenta con grabaciones intencionales, tratando de recoger sonidos comunes y marcas sonoras identitarias de la ciudad de Elche, pero estas se encuentran rodeadas de grabaciones aparentemente intrascendentes. El autor comenta que su proceso de trabajo se centra en la aleatoriedad, en la posibilidad de recoger sonido sin una

intención preestablecida, dejando que los distintos elementos de un paisaje sonoro se desenvuelvan sin "intervención" alguna.

Otro de los aspectos más destacables en la labor de José María Pastor es el factor de la temporización de sus grabaciones. Pastor entiende que el paisaje sonoro es un material cambiante, que muta a través del paso del tiempo, y que por lo tanto la fijación de unos archivos de sonido en una etapa de tiempo carece de sentido. Por ello, el *Mapa Sonoro de Elche* cambia constantemente, eliminando grabaciones "antiguas" por grabaciones nuevas. Este punto del proceso de trabajo de Pastor es altamente interesante si miramos atrás y vemos cuáles son las prácticas que se desarrollan en otros mapas sonoros. En ellos, el factor temporal se elimina de la ecuación, fijando en el tiempo unas grabaciones que quedan ancla-das en una fecha específica. En el caso de Pastor nos encontramos, ya no con un archivo sonoro, sino un mapa sonoro que se acercaría a la idea mesiánica e incluso absurda de un mapa sonoro en tiempo real. Absurdo sería, en este caso, la reproducción a través de la red de un paisaje sonoro dado como simple muestra de lo que sucede en un lugar. Salvando la posible significación conceptual de este acto, los mapas deben ofrecer cápsulas de tiempo encajadas y recortadas por el fonógrafo que ofrezcan una muestra de un paisaje sonoro concreto. Asumimos, pues, que su reproducción en tiempo real sería a partes iguales compleja técnicamente hablando, y conceptualmente poco justificable salvo en escenarios conceptuales de deslocalización o instalaciones sonoras, etc., pero no como sistema de comunicación o archivo.

Si sumamos el hecho de que Pastor construye el *Mapa Sonoro de Elche* bajo sus propios preceptos y alejado de injerencias externas, y que, además, desempeña una labor artesanal de re-alimentación de este archivo dinámico, nos encontramos con un mapa sonoro que efectivamente podríamos considerar "de autor" en un sentido cinematográfico del término, un mapa sonoro construido bajo una única escucha y, por lo tanto, con una estética y filosofía muy particulares.

Finalmente, trazando una panorámica alrededor de todos los proyectos de cartografía sonora realizados en nuestro país, es de recibo asumir que el caso del *Mapa Sonoro de Elche* es un ejemplo aparte, una propuesta compleja y extraña de escuchar, forjada al margen de las instituciones y que responde a demandas extrañas y complejas que, por una parte, se alejan de la grandilocuencia de las grabaciones de campo, de aquellas grabaciones épicas al más puro estilo de *El Corazón de las Tinieblas*, selva o valle remoto. Pastor, desde una esquina, nos muestra el paisaje sonoro de lo aparentemente irrelevante y cercano, y además sitúa en los pilares de toda esta práctica una serie de cargas explosivas que tienen el poder de sacudir los pilares y preceptos que construyen y definen la práctica fonográfica.

(Este texto forma parte de mi tesis doctoral en proceso, realizada en el marco del grupo de investigación del Paisaje Sonoro de la Universidad de Barcelona, que dirige Josep Cerdà.)

Monographic

Dallas Simpson

2012 / Libre escucha, descarga, lectura y audiovisión

LEA Ediciones
http://leaediciones.net/2012/06/24/lea005-monographic-dallas-simpson-2

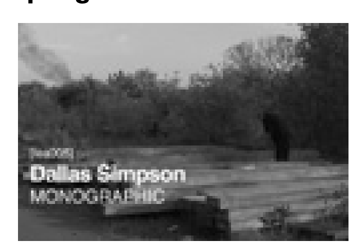
http://www.dallassimpson.com

por: Juanjo Palacios [juanjopalacios.com] La técnica de grabación binaural consiste en captar el sonido de forma parecida a como lo hace el oído humano, con una distancia similar entre los puntos de recepción, y a través de las cavidades que forman el oído. Al escuchar este tipo de grabación con auriculares la sensación es similar a la que se tendría al estar en el lugar donde se realizó la grabación, percibiendo los cambios en la posición del emisor a medida que se acercan o alejan, lo que crea un efecto de sonido envolvente y tridimensional.

Dallas Simpson es un artista inglés que lleva desde mediados de los 90 investigando con la microfonía binaural y su relación con el paisajismo sonoro y la improvisación. *Monographic* está formado por dos trabajos sonoros independientes, pero a su vez relacionados entre sí. Por un lado, *Making Tracks Feat. Linkage* es un viaje binaural en una línea de tren de vapor llamada la North Yorkshire Moors Railway en el Reino Unido; Simpson consigue introducirte dentro del tren haciéndote sentir un pasajero más, además de traer a tu mente esos sonidos que forman parte de nuestros recuerdos sonoros vinculados a los trenes. Por otro lado, *Fragmented Tracks* nos muestra esa forma tan peculiar que tiene Simpson de componer paisajes sonoros binaurales manipulados, utilizando dos micrófonos introducidos en sus oídos, como un instrumento ejecutado con el movimiento de su cabeza, y los objetos que mueve, acaricia y/o golpea con sus manos.

Estos dos trabajos sonoros vienen apoyados de cuatro piezas de vídeo inéditas donde podemos verlo en acción durante sus particulares grabaciones. Lo que nos demuestra que una referencia no tiene por qué ser sólo un disco, sino que puede ser mucho más.

En esta publicación de LEA Ediciones se ha hecho un monográfico sobre el trabajo sonoro de Dallas Simpson, que sin duda quedaría completado teniendo la ocasión de ver en directo una de las intervenciones sonoras que el artista realiza. Estas intervenciones son transmitidas mediante un sistema inalámbrico conectado a los micrófonos que él lleva en sus orejas, y los asistentes escuchan en tiempo real a través de auriculares la interacción que Simpson tiene con el lugar y los objetos encontrados. Son muchos los que realizan grabaciones binaurales, pero Dallas Simpson, a parte de ser uno de los pioneros, aporta esa manera tan personal de hacerlas. Mientras la mayoría se limita a grabar lo que suena a su alrededor a la vez que se desplaza, que no es poco, Simpson hace eso y además lleva las grabaciones a otro nivel, digamos que realiza composiciones a la vez que graba.



Insibili Tricee. Orgonomy zine #3

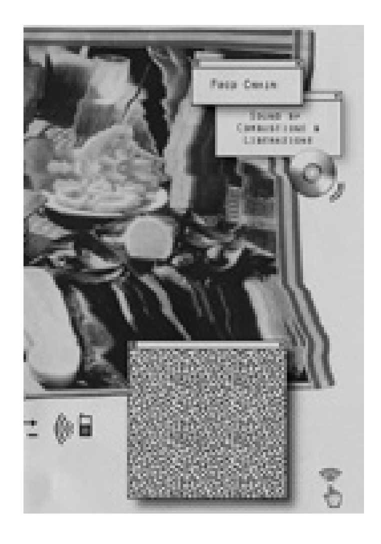
Leonardo Amico

2012 / Autoedición
http://orgonomy-records.blogspot.com.es

por: Ursonate Fanzine ***Orgonomy zine*** **es la versión visual de Orgonomy records. La orgonomía es una supuesta rama del psicoanálisis que se ocupa de la "energía orgónica cósmica", entre otros bajo el lema "las emociones hablan más alto que las palabras". Establece una serie de psico-emociones que funcionan como por una sinestesia alquímica que puede tratarse directamente en algunas partes de cuerpo.**

Dispone, como no podía ser menos, de un buen símbolo, como los que inventaba Robert Fludd en el siglo XVIII, que se basa en una explicación para-psicológica de la circulación del soma y la energía universal.

Pues bien, *Insibili Tricee* (Trincheras Invisibles), el tercer volumen de *Orgonomy zine*, podría ir de esto o de cualquier otra cosa, teniendo en cuenta que se basa en la suposición de que miles de personas están conectadas a un gran ruido blanco por sus auriculares.



Errant Bodies: segundas partes

Desde que comenzó 2012, Errant Bodies se ha posicionado –dentro de lo que uno puede conocer– como una editorial de lo más interesante en los estudios aurales escritos en inglés. De hecho, dentro de este mismo idioma, ha marcado una alternativa con respecto a la británica Continuum con su colección sobre música, el último trabajo de David Toop o publicaciones como *Senses of vibration* y *Reverberations*, publicados ambos en 2012.

Sin entrar en comparaciones, lo de Errant Bodies marca diferencia en muchos aspectos, partiendo de su equipo de edición: Otávio Camargo, un profesor de Estética y armonía en Parana (Brasil), activista performer y músico; Ken Ehrilich, de Los Angeles, artista que trabaja y escribe sobre las relaciones entre tecnología, el urbanismo y la arquitectura; Jennifer Gabrys, de Londres, también artista dedicada al diseño y los problemas medioambientales, entre ellos los generados por la obsolescencia programada; Robin Wilson, teórico y colaborador habitual en la editorial; Brandon LaBelle, del que ya hemos hablado muy bien aquí, presente en la edición de la mayoría de los libros y de los CD y fliegende teilchen, como estudio de diseño con un trabajo en tipografía muy reconocible.



Site of Sound #2 Architecture and the Ear

Brandon Labelle & Claudia, Martinho (Ed.)

304 páginas + CD
Errant Bodies
ISBN: 978-0-9827439-0-4

por: Ursonate Fanzine **Esa diferencia de la que se habla en la introducción es también una relación con algunos discursos europeos, centrados en las imbricaciones entre sonido y espacio, que han tenido en Sonambiente o Tuned City, ambas de raíz alemana, algunos de sus puntos álgidos. Desde ahí, *Site of Sound #2*, cuya portada ilustra un escenario del último Tuned City en Tallín, se presenta como un compendio sobre estos aspectos. Por otra parte actualiza y amplía el volumen anterior que en su día editaron Brandon LaBelle y Steve Roden y que partía de aquellos pilares (Iannis Xenakis, Edgar Varèse y Karlheinz Stock-hausen) para llegar a estos otros.**

Este volumen está firmado por Brandon LaBelle y Cláudia Martinho. El primero en su introducción, expone la multiplicación exponencial de discursos y, con ellos, de maneras de entender los espacios en una época en la que "la suave materialidad de la cultura global hace parecer que lo que pasa allí está pasando también aquí". Por tanto el volumen se basa en concepciones expansivas y performativas del espacio, que lanzan la siguiente pregunta: "¿Qué formas de experiencia y negación de la misma surgen al poner de manifiesto las particularidades espaciales del sonido?" Cláudia Martinho vuelve a Bachelard (UR001 Pág 61, UR002 Pág 13) y a Lefebvre para pensar el espacio como un medio vibracional, moviéndose entre una serie de referentes teóricos centrados más en el que habita el espacio que en el espacio mismo.



La selección de textos funciona en algunos casos como un catálogo especulativo, como una selección de obras narradas y documentadas que acompañan a pequeños ensayos, ocupados de esas relaciones tangenciales y performativas del *ciudadano de la obra*.

Parole #2: Phonetic Skin / Phonetische Haut

Annette Stahmer (Ed.)

120 páginas + CD
Salom Verlag en colaboración con Errant Bodies
ISBN: 978-3-89770-375-9

por: Ursonate Fanzine **Segundo número de esta revista - libro - CD que, tres años después del primer volumen y con un diseño idéntico al anterior, sigue sorprendiendo a la vista por su estricta belleza formal y estructural, basada en la utilización justa del material. Una publicación a la altura de los mejores elogios de Adolf Loos.**

El contenido tampoco se despega de la especificidad del medio que lo contiene. El papel y la letra se relacionan desde el principio con el papel y la letra, aunque sea para hablar de lo que se oye. Así, la revista arranca con una batería de citas de Proust, Ovidio y Shakespeare que hablan de la dimensión táctil de la voz, partiendo de escogidos ejemplos en que esa voz sólo podía sugerirse o, como señala David Toop en *Sinister Resonance*, re-de-codificarse a partir de las tecnologías silenciosas (*silent media*), en este caso las literarias. Estas citas hablande la pared como de una membrana, "como un cuerpo fonético, una hablante". Para ello, en el CD, Annette Stahmer arrastra sus dedos ásperamente por las hojas de algunos de los libros citados en la publicación.

Otros ejemplos de esta especificidad es el trabajo de Imagen *Stidworthy Topography of a Voice*, donde la artista trabaja en el papel sobre la voz y el cuerpo como territorio, haciendo escrupulosos análisis de audiogramas tridimensionales.

O en esa búsqueda del lenguaje del super-yo, de un "yo más profundo" para ser exactos, en la que Paul Dickinson presenta *Sleep Talk*, en transcripciones y pistas de CD, partiendo de una búsqueda pseudo-psicoanalítica de un verdadero ser, en la que encuentra asociaciones lingüísticas descabelladas que afectan a su ánimo y que deben ser algo parecido al sonido de los sueños.



La compilación de textos se mueve por la fenomenología, el psicoanálisis o la etnomusicología en la descripción de esta piel fonética, de esta nueva piel arquitectónica, timpánica, hecha de piedra y de papel. ¿Tendrá algo que ver aquella *nueva carne* audiovisual de Cronenberg con esta *nueva piel*?

MP3: The Meaning of a Format

Jonathan Sterne

2012 / Duke University Press
ISBN: 978-0-8223-5287-7

por: anhh [http://fromclosertonear.blogspot.com.es] Desde que se publicara en Duke *The Audible Past*, Jonathan Sterne ha sentado las bases para una historia del sonido a partir de los dispositivos y de sus efectos en la escucha y el oído. Además de ello se ha ocupado de definir el campo de los Sound Studies, bajo cuyo título acaba de sacar un volumen en Routledge. La necesidad de analizar el MP3 ya estaba avanzado en las conclusiones de *The Audible Past*, en el que se proponía una historia de la reproducción del sonido.

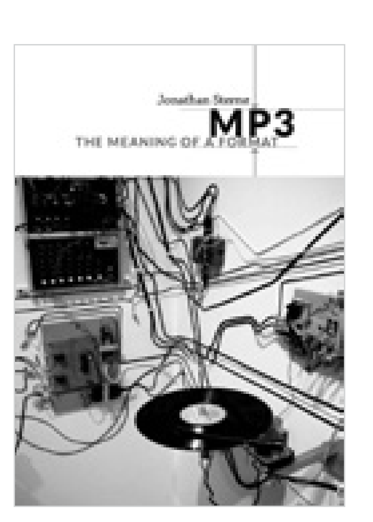
Este libro es el primer título de la serie académica *Sign, Storage, Transmission*, cuyo objetivo es pensar nuevamente las interconexiones de conocimientos, tecnologías, subjetividades y culturas, buscando explorar el contexto del que surgen las cambiantes configuraciones de los media.

Estas inquietudes se manifiestan en el aparato conceptual desarrollado (*format theory, mediality*), prefigurado en la construcción formal del texto. Trabajo de investigación decantado durante años en artículos académicos y conferencias (disponibles en sterneworks.org o YouTube), el texto nunca pretende ser autotélico, abriéndose continuamente a múltiples marcos de referencia y discursos académicos mediante el uso de citas, notas y referencias a textos especializados. Este movimiento de interrelación es lo que representa el término teórico "*mediality*": la ausencia de jerarquías entre medios y cómo los conocimientos, prácticas, rutinas y tecnologías surgidas en unos pueden afectar y conformar otros. Y desde este plano, entender una teoría de los formatos.

Si la teoría de medios ha delimitado su objeto de estudio mediante su tecnología soporte, en un periodo donde proliferan los aparatos multimedia, podemos interpretar el formato como un índice de una serie de decisiones que afectan al diseño, experiencia, funcionamiento y operabilidad de un medio. Y al preguntarnos sobre su motivo, enfrentarnos a los factores que han influido la trayectoria de desarrollo y su recepción en su coyuntura histórica: escuelas de pensamiento, concepciones del sujeto en forma de usuario, infraestructuras, paradigmas teóricos, software, estándares operativos, códigos, consorcios internacionales, sistemas técnicos, cuerpos regulatorios transnacionales, plataformas, políticas institucionales, etc.

Pretendiendo trazar una genealogía de la influencia de los medios sonoros (telefonía en particular) sobre el desarrollo de los digitales, se parte de los tipos de compresión de datos presentes en el MP3: codificación Huffman y perceptual (uso de modelos psicoacústicos para eliminar frecuencias que sufren enmascaramiento sonoro en el espectrograma según la teoría de las bandas críticas).

La primera, descansa en lo que Sterne llama técnicas perceptuales: la inclusión del usuario en el sistema de comunicación, optimizable en términos económicos. El trabajo en Bell Labs (la sección I+D de la compañía telefónica AT&T) genera avances en la psicoacústica (¿Cuánta señal es necesaria para ser inteligible?) y provoca la teoría de la información (¿Cómo aprovechar las infraestructuras existentes?). La segunda, surge del cambio de paradigma que supuso la domesticación del ruido en los sistemas de comunicación mediante el uso predictivo del enmascaramiento (el propio MP3 al descartar frecuencias genera un ruido de cuantificación enmascarado por el resto de la grabación original), sus orígenes en el campo de la odontología, la arquitectura de edificios de oficinas o el arte sonoro (limitado a una lectura de Attali).



El resto del libro se consume en tres ensayos que trazan el desarrollo y consumo del formato: la creación de un estándar industrial y su condicionamiento por los futuros modelos de negocio de radio y discográficas (1990, no Internet) o los grupos industriales participantes, una epistemología de los tests de escucha y cómo su metodología para construir una veracidad descansa en los conceptos de escucha de los propios desarrolladores o grupos especializados de oyentes, y una reflexión de la música como cosa, su estatus legal, la piratería como indicio de nuevos monopolios futuros, el traslado del lucro hacia los productores electrónicos, las compañías telefónicas o los dueños de patentes. Un texto final hilvana temas sueltos conduciendo hacia unas incipientes políticas de lo cotidiano.

Libro generoso, no exento de pegas: "Format Theory", el texto, es demasiado alambicado y disperso, algunas de las tangentes resultan forzadas (capital perceptual) y no hay un análisis de la estructura de archivo o el software como, en otro ámbito, podemos encontrar en *Racing the Beam* de Ian Bogost.

Ars Sonora. Una experiencia del arte sonoro en radio. 25 años

Jose Iges (Ed.)

2012 / 246 páginas + 2 CD
Fundación Autor.
Colección exploraciones
http://fundacionautor.org
ISBN: 978-84-8048-844-0

http://joseiges.com

por: Ursonate Fanzine

A casi cualquiera le cuesta pasar por encima de las siglas de la S.G.A.E. Cada palabra detrás de estas siglas contiene un fantasma que hace patente esa relación entre la autoría y la autoridad: Sociedad General de Autores y Editores (la E del final dejó de ser España en 1995). Alguna vez se puede pensar en ella, junto con la Dirección General de Tráfico, como uno de esos inventos para-gubernamentales que reglaban de manera lucrativa una serie de cuestiones hasta entonces más o menos libres. Tiene un poco de lo bueno y lo malo de lo público mezclado; desde lo omnipresente a la extorsión.

Pero hay que superar el rechazo, porque un libro de 25 aniversario de Ars Sonora resulta más que interesante, aunque la palabra autor me guste tan poco como experto, y aunque el enorme (y caro) sello de la SGAE sea indisoluble de los aspectos más rancios y vergonzantes de la cultura española.

Pese a todo es encomiable el intento que está haciendo Rubén Gutiérrez del Castillo desde la editorial y la Colección exploraciones por escribir una historia antes nunca escrita con *La mosca tras la oreja*, de Llorenç Barber Y Montserrat Palacios, y *Música presente*, de Andrew Ford y José Luis Téllez, así como el actual editado por José Iges.

El texto, compartimentado y de lectura casi imposible, es sobretodo un depósito de datos, fechas, nombres y temas de lo escuchado en el programa. Una enumeración sistemática más pensada para la consulta que para la lectura, y que se presenta como herramienta indispensable para hablar de lo acontecido en el programa de radio, y por tanto un poco en el panorama estatal. En efecto, poca justicia pueden hacer las palabras a lo que se escucha, y las obras extractadas que acompañan el volumen saben a poco y le dejan a uno con ganas de escuchar más programas, todos completos.

Los textos aportan una impagable cantidad de información, aunque destacan en este sentido la detalladísima historia de Concha Jerez sobre el encuentro Ciudades invisibles, o el artículo de Marta Cureses de sesenta y dos páginas con epígrafes como [c3] Monográficos de autor (185.12.22-2008.10.18), en el que se glosa pacientemente programa por programa, con su obra emitida, su guionista, su título y su fecha concreta. Cada programa es en estas hojas brevemente descrito y presenta una obra de archivística más que necesaria.

Y, por supuesto, resulta interesante la documentación de obras. El esquema de *Viva Madrid, que es Corte* y las hojas taquigrafiadas por Vancarcel Medina, los dibujos de Gabriel Brncic como esquema de la retransmisión de su pieza desde Barcelona a Madrid y la página de cierre con el *Radio Space* de Robert Adrian, colocado muy hábilmente para finalizar el volumen.

Así que al encontrarnos ante un pieza utilísima para la consulta, editada aún así por “la sociedad”, se recomienda su consulta en bibliotecas o en casas de amigos. Apúntese en desideratas de varias bibliotecas o déjese tropezar, distraidamente, dentro de alguna bolsa. Poco recomendable para la compra, pero imprescindible para la consulta.

Contribución a la guerra en curso

Deleuze / Tiqqun

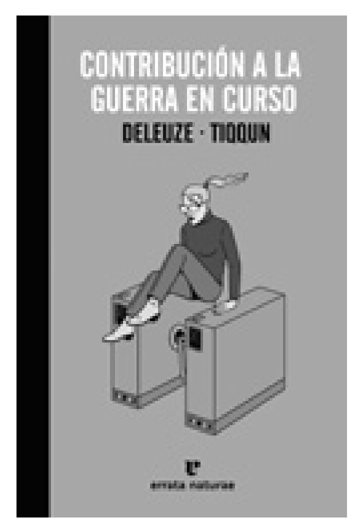
2012 / 120 páginas
Errata naturae.
Colección Los cinocéfalos
ISBN: 978-84-15217-18-3

http://www.erratanaturae.com

por: Ursonate Fanzine **Evidentemente este no es un libro sobre sonido, pero por diversas razo-nes a lo largo del último año lo hemos considerado como una referencia insalvable para hablar del tema.**

Los textos traducidos en 2012 son de 1989, en el caso de Deleuze, y de 2010, en el caso de Tiqqun. Por el año de la edición en francés de la obra de Tiqqun, Traficantes de Sueños en Madrid organizó un seminario sobre el tema, y alguno de Fundación Straubinger reclamó simple lógica ante un debate que se extendía más en la hermenéutica que en la política. Más allá de eso, recuerdo que Amador Fernández Sabater tradujo sobre la marcha unas lineas de un texto que no he olvidado, y que reconocí enseguida al releerlo en esta traducción.

"La razón por la cual los Bloom se someten en bloque a los dispositivos no tiene nada de misterioso. Es la misma razón por la que, algunos días, no robamos nada en el supermercado, ya sea porque nos sentimos demasiado decaídos o por pereza: no robar nos resulta entonces más cómodo. No robar supone fundirse absolutamente con el dispositivo, demostrar conformidad con éste para no estar obligados a sostener la relación de fuerza subyacente: la relación de fuerza entre el cuerpo y un conglomerado de trabajadores, vigilantes y, eventualmente, agentes de policía. Robar me obliga a una presencia, a una



atención, a un nivel de exposición de mi superficie corporal que, algunas veces, no estoy en disposición de asumir. Robar me obliga a pensar en mi situación. Y no siempre dispone uno de energías para ello. Entonces pago, pago para verme dispensado de la experiencia misma del dispositivo en su realidad hostil. Se trata, en realidad, de la adquisición del derecho a la ausencia."

Cuando lo oí citar por primera vez, me pareció heroico. Hoy me resulta un texto que transmite una gran tristeza, la tristeza de la derrota, no ya sólo en referencia al robo, sino a todo lo expuesto sobre el derecho de la ausencia, del nivel de exposición del cuerpo.

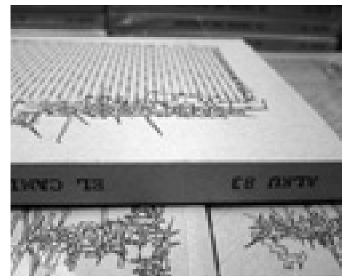
¿Dónde están los dispositivos sonoros de control que regulan la exposición de nuestro cuerpo? No hablo sólo de los escenarios, sino de todo el aparataje que mide cada sonido que podemos escuchar. Hay algo de ruido en esta pequeña cita y de derrota del mismo en la estructura de la civilización que todos/as habitamos y recorremos de vez en cuando.

El Camino del Hardcore

Goodiepal

2012 / 192 Páginas / Edición limitada
ALKU (83)
http://alkualkualkualkualkualkualkualku alkualkualku.org

por: Abraham Rivera **ALKU, comandado por Roc Jiménez y Anna Ramos, es uno de los sellos de música experimental más distinguidos del panorama internacional. Sus ediciones son un placer para los sentidos, en ellas se cuida con sumo detalle tanto el continente como el contenido. A lo largo de estos quince años de recorrido hemos podido degustar homenajes a James T. Russell, creador del Compact Disc, breves remezclas ruidistas de Russell Hasswell, los primeros trabajos de Peter Rehberg, un texto de Paul Paulun que analiza la violencia del sonido, un CD donde se experimentaba con los diferentes formatos digitales del momento, superposiciones imposibles entre artistas como Kevin Drumm y Francisco López o Team Doyobi y Safety Scissors. Por lo tanto, es muy de agradecer la aproximación que han realizado a la figura singular y poliédrica de Goodiepal.**



Hablar del prolífico, en todos los sentidos, Paul Kristin (ese es su verdadero nombre), no es tarea sencilla; sus continuos cambios y mutaciones hacen que cada día que pasa se haga más complejo y enrevesado su pensamiento. Goodiepal ha sido y es compositor, académico, hacker, músico electrónico, diseñador sonoro, programador, performer/lecturer radical y hasta fugitivo de la justicia. Nada escapa a uno de los personajes más oscuros y extravagantes de la música experimental de nuestros días. En sus intervenciones en universidades y museos de todo el mundo despliega un discurso que no tiene igual: lo mismo desarrolla una idea alrededor de la amplificación de la mente y la creación de un espacio libre y utópico al margen de internet, que desplaza figuras de planetas sobre un tablero, hace sonar pájaros mecánicos o rellena de fórmulas una pizarra mientras rapea en danés. Sus actos tienen algo de científico loco en un ritual de magia del medievo.

El Camino del Hardcore, como no podía ser menos, no es una obra convencional, aunque cuenta con unos temas, un índice y una notas aclaratorias del editor. Es, más bien, un artefacto diseñado para expandirse de manera sensorial, donde tenemos la oportunidad de acercarnos a una nueva manera de pensar e interpretar la realidad. Publicación, como bien destaca Goodiepal, no sólo realizada para ser apreciada por los seres humanos, sino también por una posible inteligencia alternativa. En sus páginas la profusión de imágenes e ilustraciones nos ayudan a discernir con un detalle casi enfermizo sus pensamientos e intereses. Porque Goodiepal es, entre otras cosas, un esmerado ilustrador autodidacta que superpone imágenes por ordenador, fotografías, collage, símbolos, pasaportes, cartas destruidas, revistas, sugerencias de lectura y diagramas repletos de anotaciones y derivas.

Tags: Amiga 500, Sistema Educativo, Formación Académica, Autoaprendizaje, Notación, Espacio Multidimensional, Materialidad del Sonido, Dibujo a Mano, Joride Voigt, Radical Computer Music, Inteligencia Alternativa, Drexciya, Realismo, Apple, 1984, James Saunders, Popcorn, Tron Legacy, Interacción de la Audiencia, Bartlett University, Rick Prelinger, Per Norgard, Bakalao, Lost Imaginary Music Scores, Kommunal Klon Komputer 02, DJ AUDIO_ $VARS.

Unconstituted Praxis

Mattin

218 pages / 2011 / ANTHONY ILES Ed.
ISBN: 978-84-939591-1-1

Descarga:
http://mattin.havesomemusic.com/unconstituted_praxis.pdf

CAC Brétigny y Traumaturgia
http://www.taumaturgia.com

http://www.mattin.org

por: Ursonate Fanzine

¿Está instalada la práctica sonora en un estado de autofascinación? ¿Se ha convertido en un nuevo arte abstracto con reglas establecidas que perpetúan estructuras sociales más o menos dadas? ¿Se puede buscar en la improvisación algo más que la experiencia de la escucha y preguntarse sobre la experiencia misma?

Este libro se plantea, desde su principio, desde sus márgenes apretados y su portada, un ejercicio conceptual que ponga en cuestión las bases mismas de la práctica de la improvisación. Un ejercicio que, sólo siguiendo el nombre de sus responsables, se comunica de algún modo el volumen Ruido & Capitalismo, haciéndose eco de la exposición como concierto del mismo nombre.

En este caso el texto se pregunta sobre la práctica de la improvisación, y pese a la sequedad que aparenta su planteamiento, parte de dos metáforas bastante ilustrativas. La práctica musical se entiende, en palabras de Joe Lanz, como si la música fuese un limón que no puedes comprender leyendo un libro, sino exprimiéndolo hasta casi destruirlo. Por otra parte, el libro se describe como en relación a una anécdota de 2005 en los disturbios de París cuando alguien, queriendo hacer algoa sin dañar la propiedad de otros, quemó su propio coche. Es decir, parte de una negatividad destructiva y autodestructiva de la música y el músico respectivamente para desacralizar la presencia del ser del improvisador o ruidista o de sus posicionamientos económicos y de género.

Si el ruido es realmente una fuerza revulsiva, ¿Es obligatorio usar esta fuerza como modo de vida? ¿Pueden aplicarse las prácticas de la experimentación y la improvisación a la acción diaria? Mattin parte de la necesidad de una experimentación radical que se oponga a las bases de representación y comercialización de la música. ¿Es esto posible o incluso deseable para muchos músicos?
El interior del libro es una disposición de textos aparecidos aquí y allá, más o menos ordenados cronológicamente, en los que se repasan temas como anti-copyright o ruido vs conceptual, para continuar con una serie de entrevistas o reseñas de conciertos. Pero no hay relato, evidentemente, ni intenciones de representación.
La misma práctica que se supone expuesta es negada y puesta en duda a cada momento.

No es difícil comprobar las relaciones entre estos preceptos y ciertas antiestéticas conceptuales, casi desde la portada del volumen, con parecidos razonables al Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, un libro de consulta que informa acerca de algunos límites estéticos, consistente en una bibliográfica en la cual se insertan extractos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas y coloquios, ordenada cronológicamente y centrada en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias a áreas de denominación tan vaga como arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual, que están teniendo lugar en América, Europa, Australia y Asia (en ocasiones con tonos políticos), editado y anotado por Lucy R. Lippard. Tras este larguísimo título, que ocupaba toda la portada de la versión en inglés del libro de 1973, había sin embargo ciertas calificaciones estéticas, geográficas y temporales; rompía límites a la vez que mantenía algunos que hoy nos parecen lejanos, deteniéndose deliberadamente en los aspectos verbales y de desmaterialización.

Unconstituyed praxis tiene como portada un manuscrito de Howard Slater que contiene dos puntos que lo diferencian del conceptualismo clásico. Por una parte, estas letras son un mensaje que responde a una petición previa de Mattin, es decir, es una conversación, no una declaración ni un título. Por otra parte, al estar escrita a mano, contiene todo ese ruido de las palabras que se levantan al final de cada linea, y que se van juntando y desdibujando poco a poco.

Ertz #13

Festival organizado por:
Xabier Erkizia, Iñigo Telletxea, Asier Gogortza, Xavier Balderas, Oier Etxeberria

7-15 septiembre 2012
en distintas localizaciones de Bera (Navarra)

http://www.ertza.net

por: Ursonate Fanzine **En un concierto de Marc Behrens una pareja que me dobla la edad se sienta tranquila y respetuosa a escuchar, con confianza e interés, mientras algún niño permanece callado todo el concierto. Entre el público está sentado el resto de participantes del festival, diluyendo de alguna manera ese ambiente petulante que amuebla esa escena en la que cada cual nos acomodamos. Sea como sea que funciona *Ertz*, muchos sabemos que ni la comunicación, ni la casualidad, ni el flujo fiel de público de una institución consiguen de por sí una asistencia plural e interesada; hay que trabajar en otros ámbitos. Esta es la primera impresión que uno se lleva cuando aterriza en Bera.**

De entre todo lo destacable, vale la pena comentar aquellos proyectos que, por su naturaleza y su desarrollo, propiciaron una escucha insólita.

Por una parte, la pieza de Alex Mendizábal que, con entradilla improvisada de Proyecto 23, realizaba una variación del concierto presentado en AMMMRB. Trescientos globos en el frontón de Bera. Después de un día entero inflando y disponiendo, la acción fue simple y contundente. El cuello de cada globo unido a una trompetilla, conduce el aire que se desinfla a través de las trescientas trompetillas que suenan en todas



direcciones. El resto es andar, pararse, tumbarse, girar la cabeza, taparse las orejas y escuchar con atención, de manera casi inmersiva. Una composición aparentemente simple que trabaja desde la composición musical casi fluxera, introduciendo a los marcos contextuales y humorísticos de aquéllos una cuidada disposición del sonido, especialmente en su momento. Y con esa disposición en su momento y a partir de la inmediatez de la propuesta, se consigue esa conexión tan sencilla como difícil, que se hace efectiva, quizás, porque el compositor se encuentra en todo momento entre el resto de los oyentes.

Otro destacable fue la colaboración de Proyecto 23 con Iñaki Pikabea, coro y cocinero respectivamente, en el Banquete Sonoro. Se presentó como reto al cocinero la realización de un menú resonante, que fue luego presentado plato por plato por el coro. Todos los comensales en silencio podían hacer ruido, pero no hablar, por lo que pronto la cuadrilla de músicos y ruidistas hicieron de la mesa otro no-escenario.

Huts Egin presentó *Paseo sensorial* en un monte cercano, con espacios de silencio de treinta minutos entre caminata y caminata. Simplemente escuchar para después hablar de la linea fronteriza tajonada de bunkers que cierto delineante se había pasado años realizando en secreto por todo el Pirineo. Caballos, lápidas prehistóricas y destrucción del terreno boscoso a fuerza de la introducción de pino para industrializar el monte fueron algunos de los temas de esa mañana. Entre todos ellos, destacamos el sonido del batir de las alas de los pájaros, desde lejos.

Por otra parte, y ya en un formato más escenográfico, se puede destacar también el concierto de L'ocelle mare, que, como adelantábamos en otro lugar, trabaja en los límites mismos del cuerpo, no tanto por acumulación de instrumentos como por el uso compulsivo de ellos. Es como un hombre orquesta herético, que supera aquel sometimiento maquinal del movimiento de las extremidades, para derrocharlo en cortísimas canciones.

http://iniciativaproyecto23.blogspot.com.es

Zarata Fest 2012

Festival organizado por:
Miguel A. Garcia

6-7 julio 2012
en L'MONO de Bilbao

http://www.xedh.org/zaratafest

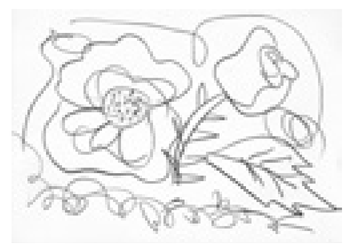
por: Ursonate Fanzine

Es injusto que un participante de *Zarata* escriba sobre ello, pero más injusto sería que no quedase una opinión más sobre el asunto. Debido a la razón de esta injusticia, hace falta algo de confianza para creer que, en este caso, se escribe del festival como su nunca hubiésemos participado en él, algo que no es muy complejo, porque uno tiene la sana y cómoda costumbre de asistir como público, nunca como participante a este tipo de eventos.

Pero antes de que se emprenda en la cabeza del que lee una respuesta automática hablando sobre la necesidad de un público participativo, debemos entender algunos niveles de participación. Puesto que saltarse la cuarta (o la sexta) pared es algo muy importante, pero no es la única posición crítica que permite el uso del cuerpo.

Estos días en las calles de mi ciudad –imagino que como en muchas otras– el cuerpo ha tenido un papel imprescindible. La protesta vuelve a requerir el cuerpo. La presencia es, como lo fue siempre, necesaria. Sin embargo, como me comentaba un buen amigo, quizás algunos no seamos buenos en determinada participación; él se refería a la violenta, que en una protesta (que deviene guerra) es una participación más a fin de cuentas.

La respuesta vuelve a saltar ahora automáticamente al ponernos más



serios, porque no toda la participación en la protesta tiene por qué ser violenta. Esto nos gustaría a todos tenerlo más o menos claro. La participación crítica (como se la llama), o la que deja constancia de un evento (como lo es en este caso), puede ser también una participación necesaria.

Más allá de esta pesada entradilla, y aprovechando este tirón de lo que hace o deja de hacer un cuerpo, se pueden describir algunos bloques dentro de una programación aparentemente simple, pero bien estudiada.

La estructura de *Zarata Fest* tiene mucho de los modos de exhibición contemporáneos, que basan el sentido de su recorrido en la oposición de discursos y épocas con la intención de sobre-significarlas y enriquecerlas. Pero mientras que el modo expositivo se hace con el espacio, el de un festival, casi obligatoriamente, debe hacerse con el tiempo. Lo importante en *Zarata* no era sólo el orden, sino a qué propuesta se acercaba y alejaba cada artista dentro de ese orden.

Podemos hablar, por ejemplo, de las intervenciones de Itsaso Iribarren y Beatriz Setién, centradas en la danza, con un diálogo directo con los asistentes en el que la voz se convierte en pieza casi única de la puesta en escena, mientras que el cuerpo sigue siendo el incómodo recuerdo de la presencia. De la nuestra y la de otros.

Cuerpo y voz, pero también amplificación, realizó Marta Sainz y precisamente por el peso de esta amplificación, uno se piensa más cómodo dentro de los modos de representación de la música en directo, que mantiene al cuerpo pero lo envuelve dentro de la escenografía aural del estéreo (o el 2.1).

Casi en dirección contraria a éstas, se podía situar a KYMYZ, MOON:DOS, Esmer Dí o Secrets of the past, the present and the future, que presentaron proyectos en los que el gesto se minimizaba, se convertía en parte interna de la práctica del músico con grados de intensidad muy distintos. De un grado más íntimo, como es el diálogo en los dos dúos KYMYZ y MOON:DOS, a un grado de intimidad superlativa y emocionante con Secrets of the past, the present and the future (en lo que fue de los sonidos más conseguidos y sinceros del fin de semana), pasando por otras intensidades sorprendentes, crudas y saturadas de Esmer Dí.

Con otro giro, en el que el gesto estaba condicionado por su amplificación, pero no era ni mucho menos mínimo, entraban NAVNLAUST MONSTER OPPTOG, OPUS GLORY IGNOMINIA, Darío Moratilla vs Games Addiction y Lana dl Rey; los primeros, con un dúo de portátil y percusión, en los que el ritmo se hacía imprescindible, concretando hasta la mínima expresión lo que podría ser un tema musical; NAVNLAUST... estaban muy en relación a OPUS GLORY IGNOMINIA, formación de guitarra y batería a ritmo repetitivo, muy contundente, muy necesario; Dario Moratilla, con una combinación de portátil e instrumentos acústicos en los que el plástico y los otros objetos remarcan lo relativo del volumen de lo amplificado; y Lana dl Rey, también dúo, que enfrenta una voz a una mesa de mezclas con un resultado casi sádico.

Todo esto con la dj de continuidad, siempre imprescindible, dj AGNES P. Cero mezcla y mucha selección, con momentos álgidos como el tema de Dulce Libertad dedicada a Buenaventura Durruti o Digital Factor.

Me dejo aparte a Bathory por gustos personales. Nombre de una condesa húngara para una formación de Black Metal, que incluyó a una buena parte de los participantes en el festival, presentando un muro que en su preparación daba directrices muy sencillas al técnico de sonido: "si quema demasiado, se baja". Propuesta frontal y abusiva, me tocó la fibra.

Aunque haya tratado de agrupar y comentar de modo breve cada una de las propuestas, el tiempo no me llegó, y por horarios una buena parte de las actuaciones del viernes se han quedado fuera. A ellos/as mis disculpas.

En definitiva es necesario repetir por escrito lo que hemos estado comentando estos días. *Zarata* propuso una curva de programación que exploraba distintas intensidades e interpretaciones de la música experimental y el ruido, sin obligar al asistente a una atención extrema sino atrayéndole y sorprendiéndole. No siempre hay que dar por supuesto que el oyente o asistente puede escuchar todo lo que se le echa, y que de lo contrario no merece el ruido que se le da. Las cosas necesitan cierto trabajo con quien escucha, cierta complicidad.

SIN JAULAS
Bestiario — Jornadas y encuentros de improvisadores

Festival organizado por:
Alfredo Costa Monteiro
http://www.costamonteiro.net

1 y 2 junio 2012 en el Centre Cívic Can Felipa, Barcelona

IBA col·lectiu d'improvisacio
http://ibacolectiudimprovisacio.blogspot.com.es

Lali Barriere
http://www.lalibarriere.net

Por: Texto: Olga Àbalos **En el Centre Civíc Can Felipa se abren las ventanas. El calor aprieta en el ático en forma de enorme buhardilla de esta antigua fábrica textil del siglo XIX de Barcelona. Cuando los músicos no tocan se busca que la corriente refresque el ambiente. Quizás también limpiar el aire para nuevas músicas, para que fluyera el silencio. Aquel fin de semana de junio se reunían algunos músicos de todo el Estado que se dedican a la improvisación en unas jornadas autogestionadas bautizadas como Bestiario organizadas por los músicos Ruth Barberán, Alfredo Costa Monteiro y Lali Barriere con el propósito que los músicos pudieran conocerse entre ellos, "hacer sesiones de trabajo para tocar y hablar, y ofrecer conciertos de distintas formaciones". Una iniciativa inédita sin duda en el Estado. Sin restricciones respecto a los instrumentos, sin restricciones sobre las ideas, sin restricciones sobre la formación académica de los integrantes, sin etiquetas musicales. Sin restricciones de los animales, reales o fantásticos, que saldrían de ese nuevo bestiario. Todo era posible, incluso los desencuentros. No se habló de géneros musicales sino del proceso musical. Y cada vez que los músicos no tocaban se habrían las ventanas como si los animales quisieran eliminar, aún más, cualquier indicio de jaula a su alrededor.**

Veamos. En aquel espacio de techos altos, los músicos y sus instrumentos se han colocado en forma de círculo: Wade Matthews (electrónica, grabaciones de campo / Madrid), Alfredo Costa Monteiro (guitarra preparada / Barcelona), Lali Barriere (objetos amplificados / Barcelona), Héctor Rey (electrónica / Bilbao), Miguel Angel García (electrónica / Bilbao), Ruth Barberán (trompeta, percusión / Barcelona), Alejandro Rojas-Marcos (piano y piano preparado / Sevilla), Marta Pisonero (viola /Jerez de la Frontera), Luis Tabuenca (batería, percusión / Burgos), y Juan Matos Capote (circuit bending / Las Palmas de Gran Canaria). 10 músicos y algunos observadores-crónistas como el veterano periodista musical Chema Chacón (Oro Molido) y José Luis Espejo (UrsonateFanzine), que eran los encargados de romper el reinado de "el proceso" durante los días de Bestiario. Eran los que tendrían la responsabilidad de enjaular lo que sucedió con palabras, poner etiquetas, analizar y criticar aquello que los músicos preferían no hacer en sus conversaciones.

¿Es posible la música en un contexto de libertad total, sin ciertas convenciones, sin aceptar algunas reglas? Esa sería una de las preguntas latentes durante ambas jornadas, en las que todo giró en torno a la improvisación. Aunque había una mínima estructura de lo que sucedería aquellos dos días, el contenido se tendría que concretar allí mismo tal y como ocurre cuando los músicos se juntan para tocar e improvisar, que confían ciegamente en el interplay y la creación conjunta. "La conversación sirve para crear sociabilidad", resaltó Wade Matthews, gran teórico de la improvisación, citando al filósofo y sociólogo George Simmel. Así que tocar música unos con otros podría ser considerado como otra forma de conversación y, por lo tanto, de conocimiento mutuo. Los animales y los músicos improvisadores también tienen sus códigos de sociabilidad. Resultó interesante asistir a la creación de los contenidos de las charlas, la puesta en marcha de la maquinaria de la ideas partiendo del silencio y de una hoja en blanco. Aunque como oyente no siempre fue fácil aceptar la presencia constante de la incertidumbre humana, el "pero" de última hora, el matiz infinito, el contraste eterno de las opiniones sin que haya un director que ayude a ordenar ideas y sacar conclusiones. Muchas veces todo quedaba en el aire, sí, como cuando uno asiste a un concierto de música improvisada. En el Bestiario no habían directores, pero sí músicos veteranos que preferían no enjaular ideas con etiquetas, sino dar todo el protagonismo al proceso, dotándolo de más importancia que el propio resultado.

El gran reto de empezar a llenar hojas en blanco llegó una vez los músicos hubieron montado todo sus instrumentos en la sala. Las primeras conversaciones, espontáneas, giraron alrededor de como el instrumento determina una forma de cómo hacer música. Hablaron sobretodo Costa Monteiro y Matthews, quizás los más experimentados en reflexionar en voz alta. "La mayoría de los músicos tienen un concepto de instrumento y una técnica asociada a ese instrumento", dice el segundo. " Alfredo [Costa Monteiro], te he visto tocando de todo y construyendo tu instrumento según el momento o el concierto". Por su lado, Costa Monteiro se preguntó si es necesario el instrumento para tocar y si se puede tocar sin tener una técnica precisa. Otra cuestión interesante surgió cuando después de una de las sesiones de trabajo musical, Lali Barriere confesó en voz alta sentirse fuera de la música. "Qué hay que hacer en esos casos?" preguntó. "Pues de callas", dice Matthews. "No se trata de tocar, sino de hacer música. Si notas que no tienes que decir nada , puedes aportar tu presencia y tu escucha", prosiguió. "Sino no estás escuchando eres una losa para los demás. Entonces, quítate del escenario". Más tarde se habló de la relación entre música y público. Quedó claro que ciertas formas musicales complejas y radicales pueden ser excluyentes así que los músicos se cuestionaron como acercarse a los oyentes sin hacer concesiones artísticas.

En general la dinámica de las charlas fue interesante a pesar que en la segunda jornada se fueron diluyendo, copadas por los más veteranos. Cuando el periodista Chema Chacón preguntó sobre el compromiso para con estas músicas hubo una pequeña desbandada del sector más joven, como si les incomodara hablar sobre esta cuestión al sentir la presión de tener que vivir el compromiso y la militancia como la generación predecesora cuando su vivencia es distinta. Al menos eso me pareció. Curiosamente, fue durante las cenas cuando se formaron corrillos en los que, quizás con menos presión, algunos músicos se sentían más libres para hablar. Un buen ejercicio era saltar de grupo en grupo para ir cazando al vuelo ideas de todo tipo, desde unas aventuras musicales en Nueva York a la compleja gestión de la orquesta de improvisación conducida Entenguerengue de Málaga.

Respecto a las sesiones de trabajo musical de Bestiario, se fueron probando diferentes formatos para "provocar situaciones", algunos más exitosos que otros. Uno de los ejercicios propuestos enfrentó al grupo a la cuestión de la libertad. Se sugirió

repartir papelitos en los que cada uno debía de escribir una palabra o concepto y tocar en función de eso. “Pero es que entonces lo limitamos a las palabras”, comenta Ruth Barberán. De nuevo aparece el fantasma de la regla, la limitación.¿Es realmente posible la práctica sin una mínima convención? Pero a pesar de las dificultades para definir el ejercicio, hubo voluntad constante de colaboración y el ambiente es relajado. El ejercicio resultante consiste en que cada uno tenía que decir algo al oído a otra persona de su elección y en función de eso tocan. El bilbaíno Héctor Rey optó por ser más intervencionista, guardando la viola en la maleta ante la mirada atónita de su propietaria, Marta Pisonero. La situación, que tubo algo de performance, permitió repensar la música como un arte total. ¿Es el gesto música? ¿Es música cuando no suena ni una sola nota? Otro momento destacable apareció cuando a propuesta de J.L. Espejo se propuso tocar tomando como inspiración la lectura de un fragmento del libro “Contribución a la guerra en curso” (Gilles Deleuze / Tiqqun) sobre la autopista como dispositivo de control. Pero fue el concierto final, el del domingo por la noche, lo más jugoso a nivel musical. Se colocaron una sillas dentro del interior del círculo de músicos para que el público (escaso, hay que decirlo) pudiera escuchar la música des de un lugar poco habitual. Fue una sesión, fluida, rica, enérgica, casi como una revancha de las escurridizas charlas teóricas en las que no todo el mundo se vio capacitado para intervenir. En aquel círculo todos, todos se entendieron y se comunicaron con su propio lenguaje. Luego se volvieron a abrir las ventanas. Fluyó el silencio, el runrún de la noche y las cervezas.

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre: Alejandro Rojas-Marcos

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Es un lenguaje hablado
por una sola persona
y que no apela al entendimiento
de los demas sino a su empatía.

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre: Alfredo

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

[illegible]
No sé lo que es la improvisación y aún menos si es idiomática o no.
Por eso hago lo que hago.

Alfredo

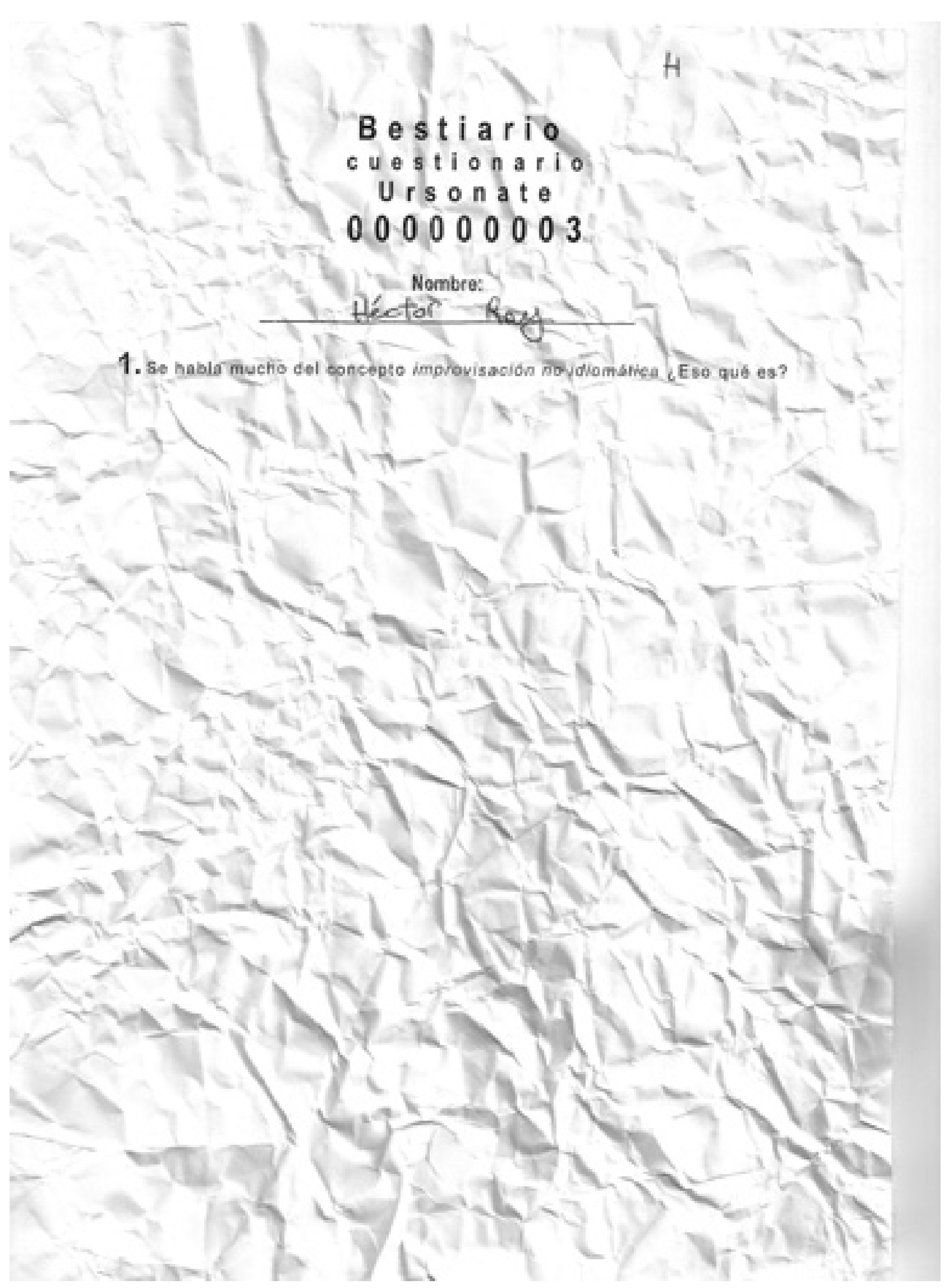
Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre: CHEMA [illegible]

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

El concepto lo dejó escrito Derek Bailey en su libro Improvisación: sería aquella que no lleva implícita normas o pautas en su práctica improvisatoria como sí la tiene el flamenco, jazz, etc. (improvisaciones idiomáticas).

Hoy se llamaría o conoceríamos como improvisación libre. También es verdad que el término lleva a las discusiones que la improvisación en su práctica debe tener entre sus músicos y público.



H

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre:
Héctor Rey

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre:
JORDI

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

NO LO SÉ. NO LO HE LEÍDO NI OÍDO
SÓLO LO PUEDO SUPONER.

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre:
Lali Barrière

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Para mi es una forma de referirse a un tipo de improvisación en la que los músicos no siguen patrones, ni reglas, y puede que ni siquiera tengan un lenguaje común.
Pero creo que por el hecho de darle una denominación, ya es idiomática. O quizá, por el hecho de tener ya una cierta historia y una comunidad de "practicantes" más o menos grande.
Me sirve para entendernos, pero no me la acabo de creer (quiero decir, como "denominación" o etiqueta)

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre:
Luis Tabuenca

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Quizás aquella cuyo fin no sea tanto el resultado, entendido como producto, sino el proceso, por el cual, cada músico/creador, realiza una labor de búsqueda e investigación sobre un lenguaje que lo identifique, así como de establecer un diálogo y una escucha entre él y el resto de participantes en el acto de improvisar y escuchar.

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre:

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Habria que definir el contexto. Por lo general, es un termino (desde luego erroneamente) equivalente a la improvisación libre. De manera mas precisa, "no idiomatico" atañe a los elementos de la improvisación no relativos al uso del lenguaje, aunque se comuniquen a través de este de manera obligatoria.

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre: Olga Àbalos

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Esto es una especulación. Si se habla mucho no lo sé porque sinceramente es la primera vez que oigo el concepto. Pero ya que se me pregunta sobre ello supongo que refiere a algún tipo de proceso musical que no se ciñe a estilo, estética o lenguaje. Pero... si no pienso bien, es un sinsentido porque no hay música sin lenguaje, sin un contenido y un continente, sin un material con alguna carga semántica, o al menos, una voluntad semántica. O sea, que no sé si usaré alguna vez el concepto. ¿Cuál era la pregunta?

Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre: Ruth Barberán García

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

Entiendo que hace referencia a la improvisación que no se ciñe a un lenguaje musical determinado. Que sus posibles restricciones no son las que nos hacen distinguir entre un lenguaje u otro, sino otras.

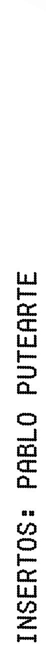
Bestiario
cuestionario
Ursonate
000000003

Nombre: Wade Matthews

1. Se habla mucho del concepto *improvisación no idiomática* ¿Eso qué es?

La impro. idiomática se basa en modelos sonoros, es decir, modelos que dictan contenidos definibles en términos relacionados con parámetros o contenidos musicales, tales como el ritmo, la armonías la tímbrica, la forma, etc. Así, por ejemplo, el JAZZ tiene un lenguaje rítmico, armónico y melódico claramente definido por los modelos que constituyen su tradición.

La libre improvisación se basa en modelos dinámicos, no sonoros. Su tradición sus modelos no dictan contenidos sonoros como ritmos o armonías sino que modelan la interacción de los músicos — cómo se relacionan entre ellos. Así, los sonidos son vehículos para establecer las relaciones propuestas por los modelos. Esto es no-idiomático. A tener en cuenta: La libre impro es una práctica, y no un estilo. Dentro de esa práctica, hay estilos como, por ejemplo, el reduccionismo. Algunos de estos estilos son más idiomáticos que otros. Por otra parte, cada músico tiene su propio idioma. En ese sentido, puede que la distinción que establece Derek Bailey no sea ideal, ~~aunque~~ sida para pensar


INSERTOS: PABLO PUTEARTE









